La Pintura del Siglo XX
(1900 – 1974)

Jorge Romero Brest

La pintura del siglo xx

[1900-1974]

por JORGE ROMERO BREST

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA MÉXICO

Primera edición en inglés, 1952

Segunda edición, 1979

Tercera reimpresión, 1994

D. R. © 1979, Fondo de Cultura Económica

D. R. © 1986, Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V.

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0149-1 Impreso en México

PRIMERA PARTE EUROPA (1900-1950)

I. PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN (1952)

1. No CREO en la imparcialidad del juicio artístico. El crítico no es un pontífice que premia o castiga, ni un juez que absuelve o condena, aunque a menudo lo crean así los ignorantes. Es un hombre en cuya intimidad actúan dialécticamente la imparcialidad a que aspira y la parcialidad que lo cerca por doquier, una fuerza que lo impele a vivir como propias las exigencias de la comunidad en el momento en que se manifiestan y otra que lo obliga a contemplarlas con serenidad para que las apariencias no le hagan perder de vista los valores. Esa lucha es, sin embargo, la que enriquece su capacidad de juzgar. Si se conforma con registrar hechos —ideas, emociones y modos de actuar del artista—, aunque los refiera a paradigmas, su juicio está sujeto a ideas inmovilizadas en su espíritu y no será imparcial; si se deja arrastrar por las pasiones del momento comprometiéndose íntegramente, aunque no se fosilice, su juicio no estará sujeto más que a opiniones y tampoco será imparcial. Pero como debe juzgar y no se juzga sino refiriendo las obras a categorías formales, debe ser tan parcial como para modificarlas a tenor de las necesidades y tan imparcial como para someterlas a un riguroso cotejo con las antiguas antes de admitirlas. Desgraciado de él si cree tener alguna vez ideas claras y definitivas, pero más lo será todavía si por escepticismo renuncia a poseer ideas, aunque sean provisionales. ¿No es éste el suplicio que genera el progreso del espíritu?

Las categorías del juicio tienen que ser elásticas y el crítico debe estar dispuesto a retocarlas y hasta transformarlas, pero esto no significa que las deba destruir. A pesar de los nihilistas del pensamiento, creo que no hay creación artística sin un sistema de ideas que la respalde, y al decir ideas no me refiero a las que puedan provenir de otros campos de la cultura —ideas científicas, filosóficas, morales, etc.—, sino a las ideas específicamente artísticas, en las que participan la intuición sensible y la imaginación en grado decisivo, pero a las que elabora el intelecto. Con genial clarividencia decía Juan Gris: “Para que una emoción pueda ser transcrita en la pintura debe ser, ante todo, compuesta por elementos que pertenezcan a un sistema de estética resultante de la época”. De igual modo, el crítico debe perseguir y estructurar ideas, y juzgar las obras de acuerdo con ellas, ya que de nada sirve que señale una sensibilidad aquí, una potencia de invención allá, una fuerte fantasía acullá, si no responden a un sistema estético de vigencia universal. Lo que interesa en nuestros días es que descubra el sistema estético naciente, marque el camino que conduce hacia él y pruebe su legitimidad con razones e intuiciones que por encima del arte aludan al hombre total.

Si no tuviera la convicción de que tal es la misión del crítico no publicaría este ensayo, fruto primero de estudios realizados en Europa entre 1948 y 1949, y en Europa y en Estados Unidos entre 1950 y 1951, los que me han permitido llenar lagunas, aclarar controversias conmigo mismo, confirmar o corregir algunos puntos de vista y adoptar una posición más firme ante las complejas y antagónicas manifestaciones del arte actual.

No explayo, sin embargo, mis ideas sobre las manifestaciones más recientes del arte de vanguardia en Occidente, porque lo esencial y apremiante es aclarar las ideas y para ello conviene echar la mirada hacia atrás, hacia los postreros años del siglo XIX y rehacer el

camino que inconscientemente, en la mayor parte de los casos, han seguido los creadores; luego, porque a mi juicio tales tendencias no han producido aún obras maduras y la defensa fundada en ellas, por lo tanto, puede ser más bien contraproducente. Las manifestaciones actuales quedan, pues, implícitas.

Pero tampoco me propongo escribir un libro de historia. Éste es un ensayo polémico, en el que me ocupo solamente de los movimientos que han determinado un progreso en la formulación del problema expresivo de nuestro tiempo y en la invención de los elementos para contribuir a resolverlo, siempre con la salvedad de que jamás los problemas de cultura llegan a soluciones absolutas.

2. El arte de este medio siglo señala la gravedad de la encrucijada en que se halla el espíritu del hombre. Ahora se ve que ha venido desarrollando una lucha entre diferentes tomas de posición ante la vida que se resuelven en una controversia metafísica, por más que parezcan debatirse únicamente en el terreno politicosocial y económico. Como lo dijera en mi artículo "Encuentro con la sociología del arte" *(Ver y estimar*, núm. 9, 1949, Buenos Aires), escrito en París, cada artista europeo sabe que el arte que cultiva es la expresión de un mundo existente que aspira a perdurar o de un mundo que se anuncia y las búsquedas se enderezan hacia la creación de un lenguaje, que para serlo no puede ser absolutamente personal. Podré estar equivocado, lo admito, pero el propósito de esta exteriorización de ideas es, precisamente, el de contribuir, en la medida de mis fuerzas, a que se comprenda el complejo proceso de formación de un lenguaje de nuestro tiempo. Pero no hay que exagerar los alcances de la crisis, si de crisis puede hablarse en una época en que los mejores espíritus no hacen más que crear. En estos cincuenta años se ha dado el primer paso hacia la constitución del arte de nuestro siglo y ahora mismo estamos asistiendo a los pródromos del segundo, que nos llevará a una metamorfosis sorprendente. Porque pienso así no estoy de acuerdo con los grandes críticos que han publicado libros sobre el mismo tema, aunque mucho los respeto y admiro. Pues a pesar de que las posiciones divergen y de que la comprensión de casi todos es extremadamente aguda, advierto que no tratan de comprender los brotes de la expresión nueva en función de una vida futura que también es nada más que brote por ahora, sino de preceptos aparentemente inconmovibles que a mi modo de ver no hacen sino retardar el movimiento de progreso. Creo que han ocurrido en estos últimos años, especialmente después de 1945, tres hechos de importancia capital: el rápido envejecimiento de los maestros de la primera mitad del siglo, el debilitamiento del surrealismo y el crecimiento pujante de un arte que por ahora se llama abstracto o concreto y que podría llegar a ser el punto de partida del estilo por crearse de nuestro siglo, acaso del próximo.

3. Las dos guerras que ha padecido Europa han influido de modo poco favorable en las mayorías para el progreso de la expresión artística, mas no en las minorías. La primera determinó un estado de inquietud en la que se mezclaban la euforia y la desesperanza: por una parte fue culpable de lo que equivocadamente se llamó el retorno a la normalidad, a la naturaleza y a los clásicos, cuando en verdad no era más que la vuelta a formas pretéritas bajo el signo de la impotencia; por otra exacerbó el expresionismo hasta modificar los postulados del cubismo y dio nacimiento a la implantación de una nueva corriente irracionalista: el surrealismo. La segunda guerra, en cambio, ha producido una alerta

desconfianza: los públicos de Europa están menos dispuestos ahora a creer en palabras sonoras y vacilan, aceptando a regañadientes las formas nuevas, como si fueran trampas para la buena fe. Ante la magnitud del problema, el juego malabar de las ideas estéticas, del que tanto se abusó, cede terreno y el nivel de la critica desciende sensiblemente. Todo esto es negativo, como también la nueva desviación de artistas fatigados hacia formas naturalistas, románticas y clásicas, con las que parecen responder de modo harto infantil a las congojas sufridas. Pero también ha permitido que otros comprendan con virilidad, en la llaga viva de sus angustias, que no puede haber creación artística válida si no se reconstruye la vida sobre basamentos más sólidos, y por eso trabajan con mayor conciencia práctica, lo que es beneficioso sin duda alguna.

Fenómeno grave es el que se advierte en el campo de los que alguna vez defendieron el arte de vanguardia y ahora están desilusionados. Fuera del miedo, la impotencia o la vejez, nada puede justificarlos en su intento de retornar, ellos no saben bien a qué. Sólo me permito señalarles la incongruencia en que incurren al exigir madurez al arte cuando los hombres comunes no hemos sido capaces de crear todavía un estilo de vida, antecedente de todo estilo de arte. Con esa actitud revelan ser más exitistas que los artistas a quienes acusan, precisamente, de exitismo. Parecen no comprender —supongo que por falta de formación histórica— que no se plasma un estilo ni en veinte ni en treinta años y que los retrocesos aparentes o las detenciones son tan necesarios como los avances. ¿Quién hubiera podido pensar durante los ochenta años que median entre la muerte de Giotto y la mayoría de edad de Masaccio que la pintura iba a llegar al grado de madurez a que la llevó el segundo? ¿Quién, sobre todo en presencia de las obras de los discípulos de Giotto, que presagiaban la decadencia? Pero tampoco éste es el caso, ya que no hay ahora pereza ni desconsuelo entre los creadores. Los artistas a quienes llamo vivientes porque no se repiten ni repiten a los demás, porque tratan de hallar formas que correspondan a los nuevos contenidos, son cautelosos, es cierto, pero no se detienen. Por otra parte, tan sólo en ellos he encontrado fe y alegría. Reclamar más es como pretender que un niño sea adulto a los diez años. El arte nuevo está entrando apenas en la pubertad y hay quien se atreve a hablar de retornos, esgrimiendo argumentos deleznables. ¿Se ha progresado alguna vez volviendo al punto de partida antes de explotar todas las posibilidades de los medios inventados? ¿Puede afirmarse acaso que los caminos iniciados por el cubismo y los demás movimientos de vanguardia están cerrados, cuando se palpa el éxito del arte abstracto y de algunas tendencias irracionalistas en todos los países civilizados? ¿No es sensato abrir crédito ahora más que nunca, a los únicos artistas que demuestran vitalidad y no se dejan enlodar en el pesimismo?

Olvidan estos apóstatas, además, que la gran generación ha envejecido en el cumplimiento de una tarea gloriosa, la de abrir brechas y anticipar senderos, y que nada más se le puede exigir. (Magnelli me lo dijo una tarde como respuesta a un reproche que le hiciera.) Olvidan que los artistas que tienen cuarenta años ahora han vivido sus mejores días en atmósfera de guerra —casi todos en el frente o en la sorda oposición al invasor—, de modo que hasta hace poco empezaron a esclarecerse y conocerse. Lo prueba el hecho de que todos en Francia, Italia, Alemania, Bélgica o Inglaterra, según mi experiencia, después de haber marchado a ciegas durante los años de la guerra y aun después, hayan sido iluminados por una nueva conciencia del valor de la generación a que pertenecen, entre

1947 y 1948.

Tal vez por eso sean menos osados, a diferencia de los mayores —que a todo se animan todavía, aunque sin salirse del esquema, rara vez renovado, de sus viejas aspiraciones— y de los más jóvenes, que nada temen, pero todavía carecen de experiencia.

París sigue siendo la gran capital del arte, pero en todas las grandes ciudades se trabaja con ahínco y originalidad. En algunas, el arte nuevo es más estimado que en París. Hasta en Madrid, Barcelona y Zaragoza, no obstante el clima de opresión en que se vive, empiezan a demostrar vitalidad los artistas. En Ámsterdam, por ejemplo, trabaja un grupo de muy jóvenes pintores con fe y energía que emociona. El renacimiento artístico en Alemania es notable, triunfando el arte abstracto de manera plena, y los artistas ingleses no se encuentran a la zaga. ¿Por qué achicar el corazón y entornar los ojos, entonces, cuando todo permite suponer que los nuevos brotes revitalizarán las plantas ya crecidas?

4. Me parece posible postular, como punto de partida de mi análisis, la unidad a grandes rasgos de la cultura artística de la Edad moderna y del siglo XIX. Por diferentes que hayan sido las tendencias, en efecto, tanto los clásicos y los naturalistas como los barrocos y los románticos se han valido de la alegoría, la cual se basa en la asociación de ideas e imágenes que provoca toda representación del mundo físico visible. Si bien la representación ha obedecido a intenciones espirituales de diverso cuño, nunca ha dejado de actuar ese mecanismo asociativo, que ha podido ser más o menos convencional, según los casos, tanto en el que crea como en el que estima. De tal modo, unos y otros obedecieron a un dualismo no superado entre inmanencia y trascendencia: lo espiritual inmerso en las cosas (materialismo), o ajeno a ellas, pero expresándose a través de ellas (espiritualismo). Éste es el primer hecho fundamental.

Sobre ese esquema han actuado fuerzas políticas, religiosas, científicas especialmente, que más de una vez torcieron los simples fundamentos ontológicos que lo constituyen, dando cabida a sentimientos colectivos o individuales, acentuando el carácter racional o empírico del acto creador, combatiendo o apoyando el misticismo de la carne o del espíritu, amén de las variaciones derivadas de la implantación de regímenes de libertad o de fuerza. Hasta pareció en algún momento que la alegoría iba a ser definitivamente desplazada, pero en verdad no fueron sino maneras de perfeccionarla en el símbolo cada vez que se le inyectaron las más altas calidades individuales. Podrá haber cambiado la zona iluminada de la realidad, originándose la fluctuación de los géneros y los estilos, pero ni siquiera en el Medioevo la tónica espiritual pudo desprenderse totalmente de los datos de la experiencia sensible. El testimonio de Bernard Berenson parece irrecusable. “¿Son incapaces las artes figurativas de expresar el sentido de las cosas espirituales?” —se pregunta en su libro sobre Sassetta—. “Si limitamos nuestra atención sólo al arte europeo —responde— estaríamos tentados de contestar que sí, porque nuestra pintura es incapaz evidentemente de extraer de la figura humana otra cosa que una expresión de heroica grandeza, inspirándose en algún rasgo imponente de la imagen física.”

Ya en el siglo XIX la expresión se fue haciendo cada vez más subjetiva en el orden emotivo individual, pero sin romper lazos con la realidad visible. Los románticos fueron naturalistas y hasta el crudo y científico naturalismo escondía torrentes de pasión. Uno de

ellos, sin embargo, dio un gran paso al frente, Daumier, al inventar una nueva caligrafía de la emoción, fundada en la deformación del trazo y en el empleo peculiar del claroscuro, que aprovecharon los *fauves* y los expresionistas. Los impresionistas, al valerse más de la metáfora del color que de la metáfora basada en la forma representativa, echaron las bases de una poesía pictórica más pura, pero no dejaron de ser románticos por eso. Y los posimpresionistas, a pesar del valor inmenso de cada uno, crearon obras que constituyen un espléndido canto del cisne de un idealismo en el cual la idea, intelectualizada en algunos como Cézanne y Seurat, sensualizada en otros como Renoir, Toulouse-Lautrec y Van Gogh, endurecida en el símbolo como en Gauguin, sigue siendo dominada por la forma material que la expresa. Pero ya con ellos comienza la disociación entre la forma representativa y la que se logra con los elementos plásticos, y para justificar el mayor valor de ésta se lanza la peregrina idea de que el tema no es más que un pretexto. ¿Dejaron de ser románticos? De ningún modo, pero cada uno dijo su palabra preñada de futuro al intentar la liberación aludida. Tampoco se dejaron arrastrar por pasiones políticas, salvo Gauguin, y de modo sentimental, pero crearon un clima de rebelión moral y de disconformismo social que preparó la seudorevolución de los *fauves.*

II. EL “FAUVISME”

1. A MÁS de cuarenta años (escrito en 1952) de las primeras obras de Matisse, a quien siguieron Derain, Marquet, Van Dongen, Vlaminck, Friesz y otros, es fácil darse cuenta de que la importancia del *fauvisme* residió en el empuje feroz de sus animadores para liquidar lo que quedaba de sentimentalismo romántico en la pintura, creando formas que no respondían más al conocimiento empírico o racional, sino a una especie de adivinación o intuición de la realidad, eternamente móvil y cambiante, como enseñaba entonces Bergson. Vano empeño, se dirá, si se lo juzga desde el punto de vista de un estrecho paralelismo entre las ideas filosóficas y las formas plásticas, pues ¿cómo podrían expresar éstas el perpetuo devenir? Mas no tan vano cuando se comprende que cada arte registra de la manera que le permiten sus medios propios los ideales de vida de la época, por cuya razón perduran ciertos caracteres generales.

La revolución fue menos radical de lo que se supuso, porque al hacer del color un sustituto de estados emocionales, los *fauves*, eran tan subjetivos como los románticos. En verdad, fue un romanticismo *sui generis* que atacaba al romanticismo del siglo XIX porque atenuaba el valor de las formas puras al apoyarse en las de representación, pero dejaba intacto el punto de partida individualista y sólo innovaba en el modo de la introyección sentimental. El romántico se expresaba por medio de formas representativas y por ello, aunque las hacía intérpretes de su emoción, el reconocimiento de un rostro, de un árbol o de un animal era indispensable para el perfeccionamiento de la estimación. El *fauve* se valía de formas apenas representativas y se expresaba por medio del color en ingenua visión focal unitaria. Es cierto que el espectador seguía viendo cosas en el cuadro *fauve*, pero eran éstas tan pobres de contenido que debía encontrar el camino de su emoción en la estructura plástica, necesariamente más abstracta que en el cuadro romántico. “Una obra de arte —decía Matisse— debe llevar en sí misma su entera significación y debe imponerse al espectador antes de que conozca el tema.”

El factor determinante del cambio fue ese estado de insatisfacción que comenzó a

gestarse en la época de los posimpresionistas y se agravó en los comienzos del siglo. Jules Romains lo describe agudamente en los primeros volúmenes de *Les hommes de bonne volonté*. Insatisfacción sin acentos de rebeldía colectiva que impelió a los artistas a buscar soluciones en su propia intimidad. Rechazaron los *fauves*, sin embargo, las reacciones consabidas de la sentimentalidad con la misma energía que los estímulos del mundo físico. ¿Qué podían significar para ellos los sentimientos comunes puesto que adherían a las formas de vida que detestaban? ¿Cómo podían interesarse por los cuerpos rígidos si pensaban que el mundo es movimiento e ímpetu? Tampoco estaban en condiciones de liberar totalmente la subjetividad, de modo que saciaron la vaga apetencia de pureza que los dominaba en la fuente incontaminada de las reacciones instintivas.

Las reacciones del instinto parecieron configurar una panacea. Como fuerza elemental que responde del mismo modo a los estímulos del mundo exterior tiende a engendrar formas escasamente diferenciadas: piénsese en la uniformidad de los productos artísticos de los pueblos primitivos. Y como fuerza que se ejerce desde dentro y no desde fuera, tiende a crear formas de valor marcadamente subjetivo. Despersonalización por una parte y uniformidad por otra fueron los términos de aquel planteo. En este sentido debe interpretarse el valor de iluminación que tuvo el descubrimiento del arte africano para la conciencia de los *fauves* en los primeros años del siglo. Vieron en esos groseros ídolos de madera el modelo de un arte que perseguían inconscientemente, un arte en el que se unía la pureza de lo elemental a la dureza de la expresión impersonal. Y se entregaron al goce de esos fetiches con verdadero frenesí, sin reparar que desembocaban en un misticismo de la impersonalidad, tan monstruoso a los ojos de un occidental como para espantar por igual a materialistas y espiritualistas de viejo cuño. Corrigieron, empero, la discrepancia que sobrevino entre ese amor súbito y el vitalismo que los impulsaba, tratando de que las formas instintivas, por decirlo así, no se estabilizaran en fórmulas agonizantes.

El ejercicio voluntario y repetido de las acciones instintivas determinó un proceso de depuración de los sentimientos. “En la base del arte está el instinto... —confesaba Vlaminck—. Me esfuerzo por pintar con el corazón y el lomo, sin preocuparme por el estilo.” Se trataba de que los sentimientos se descargaran de sus habituales predicados éticos y metafísicos, los que determinan su refinamiento en la vida de relación civilizada, para que volvieran a ser en cierto modo impulsos. Vlaminck quería pintar con el corazón, mas sin valerse de las formas conocidas, ni de las reacciones acostumbradas; lo que quería era aislar el impulso para conservarle toda su frescura. Por algo los *fauves* admiraban a Gauguin, aunque éste había tratado de volver a las fuentes de vida, en tanto que aquellos hallaron en los fetiches negros, más que un contenido vivo, una forma viva.

Pero no hay que creer demasiado en la palabra de los artistas. El deseo de ser salvajes se cumplió a medias y desde el primer momento surgieron las personalidades, entre otras razones, porque el pretendido instintivismo estaba cargado de preconceptos culturales y de maneras de sentir muy refinadas. No en balde eran los más inquietos pintores de su tiempo. Tuvieron como nadie, ni siquiera en el pasado, la capacidad de extraer elementos de vibración cromática de las cosas más inertes, con los que creaban formas extremadamente dinámicas, pero no atomizadas como los impresionistas. En esto se apartaron de Gauguin, quien prefirió las superficies lisas, a menudo pulidas y estuvo sujeto

más a un conceptualismo que denuncia la riqueza de su dibujo. La sensibilidad se afinó en los *fauves* hasta transformar la pintura en un juego de misteriosos signos dinámicos que contrarió la fijeza de las reacciones instintivas. De todos modos abrió el camino hacia una expresión *standard* capaz de revelar una dimensión inédita del yo. En esto consiste, a mi juicio, el aporte fundamental de los *fauves.* Puede decirse que con ellos empezó el proceso de objetivación de la subjetividad.

2. El reinado de los *fauves* de verdad no dura mucho. Después de llegar a la cúspide hacia 1907, la curva de la ferocidad desciende, la actitud revolucionaria se atempera y los impulsos primarios se transforman. En vez de fundarse en la fuerza, el estado de tensión metafísica y la barbarie instintiva buscarán cada vez más la gracia, la ligereza, la frescura, la elegancia, notas que configuran el superficial carácter de la gente fina en nuestro tiempo. Y como el ser fino no es una categoría del espíritu si no se apoya en el ser profundo, va de suyo que el trueque no fue beneficioso. ¿Protesta el lector? Le sugiero que busque un solo caso de artista fino en el pasado a quien se le reconozca valor nada más que por serlo. Los pintores franceses e italianos del siglo XVIII —Watteau, Fragonard, Tiépolo o Guardi— eran finos porque cuidaban hasta lo increíble la matización de sus efectos expresivos, pero no hicieron de éstos una finalidad sino un medio. Los *fauves* se acercaron peligrosamente por lo menos al extremo de invertir los términos.

Ante todo hay una razón política que explica el curioso proceso. Una actitud revolucionaria necesita apoyarse sólidamente en principios de orden político, so pena de esterilizarse en la gesticulación sentimental. Y la de los *fauves* no los tuvo, ya que no basta el disconformismo. Tampoco los tuvieron aquellos pintores del siglo XVIII, pero no ha de olvidarse, primero que no eran revolucionarios, después que se apoyaban en las aspiraciones de una clase políticamente firme. El pecado más grave de los *fauves* fue el de no haberse dado cuenta de que les faltaba ese apoyo, y si creyeron tenerlo, de que el apoyo era débil. ¿Puede compararse desde el punto de vista sociológico el valor de la aristocracia francesa de la época de Luis XV con el de la alta burguesía de antes de la primera Guerra Mundial? Tampoco comprendieron que el disconformismo que los impulsaba debía referirse al burgués pero encuadrado por el régimen politicosocial y económico que lo sostenía, y de ese modo incurrieron en el mismo error que los románticos del siglo XIX.

Luego, una razón sociológica consecuente. En los comienzos lucharon los *fauves* por imponer formas que tendían a la instauración de un estilo y se respaldaron en las reacciones puras de la instintividad, pero a medida que el éxito les fue sonriendo se dejaron impregnar por los modos de ser de cierto sector de la alta burguesía que estima el arte por los goces que le proporciona y no busca ni admite la expresión profunda de la realidad total, aceptando sus imperiosas exigencias. El burgués refinado aprecia en la pintura un orden relativo que mantenga el equilibrio y la claridad pero que permita introducir el cosquilleo picante de las notas sensibles, el apunte rápido de algún rasgo de sentimiento, la frescura de lo espontáneo pero con cierto empaque, lo grotesco, lo característico y hasta lo patético siempre que participen de esos caracteres. No le importa que sea una naturaleza muerta o una figura o un paisaje o una escena histórica o de costumbres, con tal de que vea una estructura movediza, provisoria y con su punto de ironía, vale decir, que deje abierto el paréntesis al milagro sobreviniente. Busca con seriedad la expresión informal, fundado en

la concepción *à rebours* de que todo cuanto vemos es ilusión, diferenciándose así del burgués zafio que comulga sólo con un realismo ingenuo y bastardo. Y como se trata de adivinar, prefiere aquél las formas indecisas, aproximadas, lánguidas o restallantes según los casos, con la condición de que no calen demasiado hondo y de que no revelen una angustia cierta.

Y bien, durante treinta años los *fauves* han satisfecho este nuevo gusto olvidándose de cumplir el programa: vivificar el sentimiento para rehabilitarlo ante la ola de superficial sentimentalismo. Más bien cabe comprobar que crearon un nuevo sentimentalismo o, mejor dicho, un sensorialismo que permite confundir cómodamente los hallazgos felices de acordes tonales, o de tintas novedosas, o de modos rítmicos, con la gran intuición del arte. Un sensorialismo que no compromete pero tampoco libera, que produce goces pero no conmueve, que no une sino fragmenta la realidad. La consecuencia es paradójica: el *fauvisme*, que comenzó siendo un arte de expresión, con garra de carnívoro y furia de salvaje, ahora es un arte de ilustración, hasta el punto de que los cuadros de muchos parecen páginas arrancadas de un hermoso libro de láminas. Tan sólo Picasso ha sabido mantener en alto la bandera de la redención por el instinto, pero como él obedece a motivos intelectuales y no tiene la misma fe que sus amigos de otrora en la verdad expresiva de las reacciones sensibles, aunque se disfracen de instintivas, escapa al *fauvisme;* casi diría que lo entierra.

No hay que extremar, empero, las notas negativas. Porque esa misma impotencia de los *fauves* dejó expedito el camino para que otros realizaran experiencias más fecundas. Porque las conquistas logradas en lo que se refiere a la cultura del color y el ritmo son definitivas. Y porque anudaron una serie de esfuerzos que tendían en el siglo pasado a la destrucción de la pintura como volumen — Manet sobre todo, de quien decía Daumier “que nos conduce a las figuras de los naipes”— y los que tienden en el nuestro a la afirmación de la pintura como juego de formas que se desenvuelven en el plano, artículo de fe para muchos pintores contemporáneos de vanguardia.

3. Al hablar así de los *fauves* en general, no me refiero ni a Braque ni a Derain, que prontamente dejaron de ser *fauves*, ni tampoco a Matisse de modo tan categórico, sino a los demás que formaban parte del grupo inicial y a los cientos o miles de *fauves* que todavía pululan, como plaga dañina, en Europa y América.

Sólo quien conoce los cuadros *fauves* de Vlaminck puede tener idea cabal de lo que fueron sus espléndidas condiciones naturales. Ningún otro ha sido más libre ni más rudo ni más hondo en la desordenada búsqueda de lo virginal. Más que pintar echaba la materia sobre la tela, con una energía que sobrecoge, no para que fuera marca de las cosas, sino las cosas mismas en vivencia dramática. Nada sabía de las armonías secretas entre los tonos; la pintura era para él una fuerza y no una actividad intelectual, ni un oficio, y por eso se enfrentaba ingenuamente con los colores puros, violentos en los contrastes y terriblemente impersonales. Quien conoce los cuadros que pintó después, hasta el comienzo de la guerra del 14, se forma idea no menos cabal de otro pintor, un Vlaminck más maduro, gracias a la influencia de Cézanne, que sabe organizar y construir paisajes y naturalezas muertas, en las que se atempera el patetismo y aflora el sentimentalismo, todavía de buena ley. Este rudo y vigoroso atleta de origen flamenco que odia la cultura y abomina de la inteligencia, que no

quiere producir placer a nadie más que a sí mismo y que confiesa haber amado más a Van Gogh que a su padre, pudo asimilar el intelectualismo todavía romántico y preñado de objetividad de Cézanne, pero no avanzar cuando los cubistas comenzaron su trabajo demoledor. Y por afán de oponerse a ellos se entregó irrazonablemente a violentar sus potencias dramáticas; lo que constituye su más tremendo error, pues no forzó las formas sino los contrastes cromáticos. Pero le sonríe el éxito y éste, unido al anacronismo de su posición ya reaccionaria, le conduce insensiblemente a la repetición de esos fáciles efectos. Ahora, el viejo *fauve* explota el filón y no se encuentran en sus grandes paisajes más que sutiles transparencias cargadas de trivial sentimentalidad, a un paso, nada más que a un paso, de la tarjeta postal, en contraste con luces y sombras no exentas de retórica teatralidad; y montones de blanco de zinc en sus paisajes nevados para impresionar al burgués, que acepta y compra esta pintura porque la cree moderna y al mismo tiempo alimenta su apetito de platos sentimentales. Curioso final de un pintor que no quería confundir la pintura con la cocina. ¿Que hay calidades? Sin duda. ¿Acaso es un mal pintor? Por el contrario, es más pintor que nunca, en lo que se refiere al oficio de extender colores sobre la tela, pero el arte, esa capacidad de adivinar un mundo y encerrarlo en una forma, el arte está ausente. Ni siquiera la lección de Van Gogh fue bien aprovechada.

Othon Friesz fue otro admirador de Van Gogh. Hasta en sus últimas telas, adocenadas y repetidas, perdura el hálito del genial holandés, como si nunca hubiera podido evadirse de la cárcel que su devoción le construyó. Y es grave, ya que Van Gogh pertenece a la clase de pintores que pueden infundir ideas pero no recetas y que mucho mal hacen a quienes confunden las ideas con las recetas. A Friesz le pasó esto y, aferrado a las recetas, no se dio cuenta de que se le escapaban las ideas. Sin embargo, la nota más original de su pintura no se debe a ese influjo, ni a su consecuencia, la constante potencia expresionista, sino al impulso que lo llevó a cultivar con sentido decorativo formas grasosamente pintadas que unía mediante pesados ritmos, fundiéndolo todo en una gran masa única. Ya en esto se apartó de sus amigos, pero más aún por su afán de componer —otra vez Cézanne— con volúmenes coloreados que conservan su plenitud y su aplomo al par que un extraño dinamismo latente. A la inversa de Vlaminck, su mejor etapa no fue la del *fauvisme:* era demasiado violento e informe y su color excesivamente apagado, no obstante la jugosa riqueza y generosidad de las pastas. Fue más él mismo después del viaje a Portugal, y del consiguiente descubrimiento del estilo manuelino, el que tal vez le ayudó para madurar su capacidad de desgajar “de cada espectáculo el ritmo que le es propio”, como escribiera Dorival. Pero su concepción decorativa era anacrónica y de ahí el retorno final a los museos para rejuvenecerse en las aguas de Rubens y los venecianos, oponiéndose ciegamente a las direcciones que lo reclamaban para infundirle nuevas esperanzas. Siempre produjo con exceso, y por tanto erró muchas veces, pero esa producción excesiva fue más grave en los últimos años, hasta su muerte en 1948, pues ya no quedaban de la verba de antaño más que pálidos reflejos, signos muertos de lo que fuera una vigorosa sensualidad con ribetes de sano erotismo. Era penoso ver, entonces, en las galerías de París figuras, paisajes y flores superficiales, pero de buen gusto, en los que apenas se lo podía reconocer.

Kess van Dongen, holandés de nacimiento, es el que menos bien entendió a Van Gogh de los tres, aunque decía admirarlo mucho. ¿Será por esa tendencia mundana que lo llevó a ser durante muchos años el pintor de moda en París? Si quisiera ser cruel

respondería que sí, y con derecho, pues buena parte de su producción revela los agravantes del pintor que aprovechó de la libertad para disfrazar y no para expresar la *beauté* y la *canaille* parisienses —también ésta era mundana— con una gracia de ritmo y una virtud de colorista en los registros finos de la tonalidad, sobre todo en los paisajes del *Bois*, como para no desconocerle valor. Pero, ¿quién no sabe que Van Dongen descolló en esa alquimia de la pintura? No todos saben, en cambio, que había otros Van Dongen, algunos buenos y otros peores que el mundano, sobrepuestos hasta confundirse. Primero el Van Dongen joven, holandés en Holanda, que oscila entre el naturalismo de sus mayores y el impresionismo de Jongkind, coincidiendo en algo con Marquet en la manera de traducir el paisaje por medio de suaves gradaciones de grises y ocres, y en el planismo no exagerado que sigue aceptando el espacio. Luego, el Van Dongen *fauve*, que nunca se desprendió del prejuicio figurativista y que a la zaga de Toulouse-Lautrec, muy a la zaga por cierto, mal dibujante pero buen colorista, alguna vez acierta; una especie de descuidado genial que bordea la caricatura y el *affiche* pero que sabe poner intención satírica con ribetes de emoción en un torso deformado o en unos ojos negros de mujer, forzando la síntesis y el contraste cromático en un *potpourri* indescifrable. Y el Van Dongen naturalista, esa personalidad sepultada que le otorga siempre una base sana a sus locuras, que de pronto se manifiesta en una figura a lo Manet o, mejor aún, en un retrato o un animal a lo Van Gogh: otra cantera que apenas explotó. Y, finalmente, el Van Dongen de los últimos años, el que pinta retratos de hombres y mujeres llenos de pasta brillante para aparentar riqueza, exagerados en el gesto, la deformación y el color, rebosantes de erotismo y de oropel, que son transcripciones sofisticadas de un farsante. Y en todos los Van Dongen influencias a granel, para confundir más la imagen proteica de este pintor brillante que todavía cultiva la gracia y la elegancia con el mismo desenfado que la concupiscencia.

4. Los tres pintores estudiados retornan: Vlaminck a Cézanne y al *pastiche* expresionista, Friesz a Van Gogh con acentos decorativos que reclaman a Rubens y los venecianos, Van Dongen al más crudo y espectacular erotismo naturalista; pero cada uno se mantiene, aunque débilmente, unido al *fauvisme.* Marquet se aparta, en cambio, porque la experiencia del período estrictamente *fauve* sólo le sirvió para descubrir la manera de expresar su sentimiento cósmico a través del paisaje. Algunos retratos son valiosos, y más aún los desnudos, pero no hay que dejarse engañar: cuando Marquet pinta la figura humana está adiestrando la mano a valerse del trazo, que aplica luego disimuladamente para intelectualizar el paisaje de puertos y puentes, cielos y mares, árboles y hombres que apenas son manchas. Véanse sus dibujos, en los que domina la búsqueda del movimiento exacto y no de las masas como tales, y véanse las estructuras de signos que subyacen en sus óleos y acuarelas, y se comprenderá cuán poco debe al *fauvisme.* Basta enumerar sus caracteres para que se haga más evidente: Marquet es el menos sensual de los *fauves,* el de inteligencia más lúcida, el de instinto más controlado, el de inventiva más pobre. Todo es austero y preciso en sus telas, sin arrebatos y sin violaciones de lo que ve, dominando el espíritu de síntesis. No inventa ni fabula, simplifica, y desconfía de todo lo que no es controlable, por ejemplo, el color. ¿Cómo, un *fauve* que desconfía del color? Tanto, que no se siente cómodo más que en la gama baja de los grises y los ocres, los que extiende en zonas amplias de ajuste casi matemático, para crear esas vastas perspectivas desde arriba en las que se ahoga todo intento de individualización excesiva de las cosas y del ser que las ve

y representa. Tampoco parece dulce, no obstante la tremenda riqueza de sus registros tonales, porque huye de los pasajes y deja que hablen las sutiles capas de color transparente, apenas yuxtapuestas. Si aquel modo de ajustar lo acerca a Matisse, éste de modular lo emparienta con Cézanne. Pero era muy joven cuando descubrió su manera de expresarse —pocas modificaciones introdujo en ella, como si hubiese tenido desde el principio la voluntad de ser inconmovible— y su ojo, por más que viera justo y agregara una nota inédita de vibración sensible, se acostumbró a ver siempre lo mismo, transformándose la manera en fórmula, o en truco, como dijera Eugenio D'Ors. Sus últimas obras son a veces hasta analíticas y pintorescas en extremo. Se estaba agotando, cuando lo sorprendió la muerte, la verba racionalista del más eminente paisajista romántico del siglo XX.

Algunos artistas menores que formaron parte del grupo y otros que fueron influidos por el *fauvisme* se vinculan con Marquet en cuanto son pintores de la sensibilidad como él y se alejan porque obedecen a fórmulas de compromiso con mayor inclinación al subjetivismo romántico. Y se sabe que a los románticos del siglo pasado los caracterizó tanto la necesidad de volcar sus estados de ánimo en la forma como la de construirla de acuerdo con la naturaleza real de las cosas. Tal vez por eso algunos críticos los ignoran, supongo que porque no los consideran suficientemente modernos, pero hacen mal. A mi juicio, encarnan una de las dos tendencias que origina la evolución del *fauvisme*, la que todavía encuentra adeptos latinos fuera de Francia, especialmente en la América del Sur.

Si bien pareció que el *fauvisme* atacaba a fondo el principio de la expresión por la alegoría, en cuanto los pintores volvieron a encontrar motivos de inspiración en la naturaleza o en las cosas, el ataque se desbarató; y si bien pareció que imponía una concepción objetiva de la subjetividad, en cuanto volvieron a basarse en sus reacciones sensibles mezcladas con efusiones del sentimiento, la imposición se evaporó. En los pintores de este subgrupo se evidencian claramente estos dos hechos, que permiten explicar el fracaso de la estética consciente del *fauvisme*. Lo digo así porque al no olvidar ciertos modos de ejecución *fauve*, algo perdura en ellos, como estética inconsciente, de la ideología que los movió al principio. Jean Puy, Charles Camoin y Henri Manguin, por ejemplo, conservan el impulso de no ceñirse demasiado estrictamente a la pura experiencia visual, lo que les permite unificar las formas como masa homogénea de materia y color, dinamizada por el contraste latente de las tintas y regida por el arabesco de composición. Esto es *fauvisme* sin duda. Pero son indecisos y moderados y por eso, después de muchos vaivenes —de Cézanne y Gauguin a los Nabis— tratando de suplir la carencia de estilo con refinamientos de color o de ritmo, han venido a desembocar en un naturalismo impresionista.

Algo parecido ocurre con los epígonos del *fauvisme*, buenos pintores que no esconden tampoco su simpatía por los Nabis y los impresionistas y que bajan la voz para expresarse. El exquisito Pierre Laprade, pintando con grises y tonos menores de notoria originalidad, dotado con una pobre imaginación literaria pero con una sensibilidad extraordinaria, es el ejemplo más característico de esta pintura desvaída que se impone por sus debilidades.

Unos y otros, más que los *fauves* propiamente dichos, son los gestores de ese arte de

suaves irisaciones cromáticas, inesperados puntos de enfoque y algún toque de ironía, que gusta tanto a los burgueses refinados y eclécticos de cualquiera gran capital del mundo.

5. ¿En qué sentido Raoul Dufy y Henri Matisse forman el ala izquierda del *fauvisme?* Si se toma en cuenta la meta aparente del movimiento, habría que situarlos en el ala derecha, porque la nota esencial en el arte de ambos está dada por un hábil escamoteo hasta de lo instintivo y un retorno hacia una especie de formalismo lineal. En este caso, razón tienen los que ubican en la izquierda rabiosa a Vlaminck, Friesz y Van Dongen. Pero si se descubre que tras la máscara de la nueva sentimentalización instintiva actuaba desde el principio el inconsciente deseo de intelectualizar la pintura, entonces se comprende que los únicos que han sabido evolucionar de acuerdo con la teoría son Dufy y Matisse. Es cierto que éstos no han forzado la consonante y que parecen respetar el principio de la representación y la alegoría, sobre todo Dufy, pero, ¿no es visible el proceso que los lleva progresivamente a la subjetivización imaginativa e intelectual? Los medios no son iguales, ni los alcances. El inquieto Dufy se detiene, decanta, aligera y trivializa el *fauvisme,* mientras el reflexivo Matisse, aunque parece hacer lo mismo, lo supera hasta lindar con los movimientos abstractos. Pero hay suficiente similitud entre ambos como para que la vinculación no sea arbitraria.

Los dos han intentado en los últimos años la gran decoración mural, demostrando así haber comprendido la falta de vigencia del cuadro de caballete. Se dice, por otra parte, que toda la pintura de Dufy y Matisse es *decorativa*, término con el cual no creo que se puedan designar más que las formas que pierden autonomía al adherir a otras de mayor importancia, en este caso las arquitectónicas. Después se verá por qué el decorativismo de ninguno de los dos es moderno; ahora interesa destacar que el vuelco hacia formas aparentemente decorativas se debió a un hecho que no comprendieron los demás *fauves:* la demisión del individualismo y la necesidad de abordar, en consecuencia, otras posibilidades de la imagen.

¿Qué es la imagen para Dufy y Matisse? En general, puede parecer más representativa que las imágenes de los demás *fauves*, no porque tenga más detalles, sino porque mantiene una coherencia de similitud que no poseen aquéllas, pero siempre es menos representativa a causa del espíritu con que la construyen. La imagen de Dufy y Matisse —en las épocas de plenitud, se comprende— no es producto de la deformación o conformación, que tales son los medios para conservarle su integridad figurativa, sino de la evacuación de sus contenidos, merced a la cual se transforma en un esqueleto, sin carne y sin alma. No emplean los materiales pictóricos para proporcionarle otros contenidos, aunque fuesen subjetivos, como Vlaminck, Friesz y Van Dongen, sino para crear un *puro* juego de relaciones, en el que cada elemento vale sólo como integrante del conjunto, alojándose un contenido indiferenciado, por decirlo así, en éste y no en la posible referencia al mundo concreto. Acentúo la palabra *puro* porque la pintura ha sido siempre juego de relaciones, de suerte que la novedad aludida reside, precisamente, en la mayor pureza. Esto quiere decir que, a la inversa de la pintura *fauve*, en la que se constituye la estructura relacional con formas que conservan su valor de representación —un árbol, un rostro, un barco siguen teniendo significación y expresión como tales—, en la pintura de Dufy y Matisse predomina la estructura relacional como productora de ritmos. Mas no ha de

entenderse el ritmo desde el punto de vista estrictamente musical —como enlaces de signos abstractos—, sino más bien con el sentido que posee en la danza colectiva, en la que cada cuerpo conserva formalmente su nota de humanidad individualizada.

El ritmo es un modo de vincular elementos temporales sin tomar en cuenta el carácter especial de cada uno: veinte hombres de muy diversa apariencia pueden lograr la misma uniformidad rítmica que veinte soldados de uniforme, en lo que se refiere a la producción del sonido de la marcha, por ejemplo. Pero cuando se trata no sólo de oír, sino de ver, es evidente que las diferencias entre aquellos hombres introducirán una nota de impureza en el ritmo; tal es la razón por la cual los conjuntos rítmicos —desfiles militares, fiestas gimnásticas, danzas, etc.— se realizan con personas parecidas e igualmente vestidas. Esto es así porque al hacerse plástico el ritmo es el ojo el que percibe, no el oído, y como el ojo no sólo percibe la sucesión de los intervalos, sino también la forma propia de cada elemento, la uniformidad rítmica siempre es relativa. Para lograrla en la pintura ha sido menester desde antiguo la supresión de las formas representativas o, por lo menos, su estilización geométrica, por ejemplo, en el arte musulmán y en el bizantino. Ahora bien, al descargar de expresión material y sentimental a la imagen, Dufy y Matisse se acercan evidentemente a la decoración rítmica, pero al mantener unida la forma plástica a la representativa, el ojo no se limita a percibir el ritmo, sino que trata también de cargarla de contenido. Y el contenido que las formas representativas pueden recibir desde fuera es lo que caracteriza la ilustración. No en balde se renuncia a la integridad expresiva del cuadro de caballete: es necesario adherir la expresión de la imagen a la arquitectura (decoración) o permitir que cobre su sentido por una vinculación que la supedite a un texto (ilustración). Pero la buena ilustración no es la que se ajusta al texto, sino la que se presenta tan vacía aparentemente de contenidos concretos como para que el lector se sienta inclinado a infundirle los propios, según sea el trozo literario que está leyendo, o la simple anécdota que conoce, o el relato que se le hace. En este sentido, la pintura de Dufy y Matisse se acerca a la ilustración: 'son imágenes huecas que siempre están dispuestas a recibir y lo que dan no va más allá de un ritmo imperfecto. Si el gustador de esa pintura no lo advierte, es porque también coincide con dichos pintores en la sobreestima del espectáculo que proporciona un bello ensamble de elementos sensibles y no buscar la gran idea ordenadora.

Por ser rítmica, la pintura de Matisse y Dufy es necesariamente planista, pues a pesar de que el movimiento se genera en el espacio, halla su notación precisa sólo en el plano. Se aprecia mejor el movimiento de los caballos cuando se los mira de perfil, al descomponerse los cuerpos en una sucesión de imágenes lineales, que cuando se los mira de frente y se imponen los volúmenes. Esta nota de vitalismo que implica la dinamización de la imagen en el plano arrastra una modificación aún más notable en la pintura de los dos: la separación del trazo y el color en la de Dufy y la nueva manera de enlazarlos en la de Matisse, así como el marcado abandono de toda perspectiva y la mayor fluidez de las pastas.

La descarga de sentimentalidad que produce la ritmización planista de las imágenes configura el tercer carácter que los une. Dufy y Matisse han logrado intelectualizar la sensibilidad, pero sin hacerla vehículo de ideas claras, y por ello las formas denuncian un compromiso entre el orden a que conduce la exteriorización de las ideas y el desorden que

produce el permanente suceder de las intuiciones sensibles. Una clase de compromiso que se funda en un orden exterior y se llama gracia, a la que se debe el éxito de ambos entre los que no exigen de la pintura más que placeres mundanos. Pero aquí es donde Matisse se aparta de Dufy, escapando a ese yugo. Convincente prueba de su genio.

6. Basta comparar un dibujo de Dufy con uno de Matisse para que se comprenda el abismo que los separa. Allí donde el segundo logra transformar lo que es materia, sentimiento e idea en un ritmo que los resume, el primero llega a producirlo sólo con signos de inesperada alusión pintoresca. No es otra la razón de su fracaso, a mi juicio, como decorador mural: el sorprendente sistema de signos con que se expresa —aligerando las cosas pesadas y dando peso a las que son ligeras— se presta para la ilustración y ciertos géneros decorativos, los papeles pintados y las telas estampadas por ejemplo, pero cuando se trata del muro, el signo despojado pierde en potencia expresiva, se ahoga, pudiera decirse, en el gran plano que limita un espacio, y el ritmo que se impone subyugantemente cuando actúa a pocos centímetros del ojo se ablanda a distancia. Los decoradores italianos del siglo xv representaron formas sólidas y precisas, *a* las que aplastaban relativamente para que el volumen no compitiera con el plano. La posición no era justa porque de tal modo no hicieron más que anticipar en los muros el triunfo inminente del cuadro de caballete, pero era coherente al menos. No así la de Dufy, quien no comprende que el signo es expresivo a distancia sólo cuando responde a un sistema de ordenación mental o a una ordenación emocional que la esconde pero no la destruye y comete el mismo error que los pintores del siglo xviii, Tiépolo o Fragonard, con los que tiene algunos puntos de contacto. Jean Cassou destaca que “las formas que se descubren no componen la tela, no entran en su estructura; son indicaciones puestas aquí y allá que puntúan la tela, que la decoran”. Decoran la tela, pero de ningún modo permiten que la tela decore un espacio arquitectónico.

Rastros de su primera pasión por los impresionistas le quedan a Dufy hasta hoy —se diría frente a ciertos cuadros que ha dinamizado el impresionismo valiéndose del trazo roto y flexible— pero también le quedan de su segunda pasión por Van Gogh, quien seguramente le enseñó a sacar partido de la pincelada llena de materia, y por Toulouse-Lautrec, quien le mostró las posibilidades expresivas del color que se adelgaza en la línea, y por Degas cuando dibuja. Con respecto a Matisse ya no son rastros sino incorporación de elementos y adopción en cierto modo de su actitud. Pero Dufy no hubiera llegado a ser Dufy, probablemente, sin el período de coqueteo con el cubismo, no porque se haya disciplinado entonces, sino porque le ayudó a independizar el trazo del color, con los que crea un extraño contrapunto: el trazo canta una melodía llena de movimiento, mientras el color —a veces absolutamente plano y rajante, a veces con alguna valoración tonal— ensaya otro canto. Para él la línea y el color constituyen dos melodías que se superponen sin encontrar mayores puntos de apoyos recíprocos, asemejándose su pintura a un coro a dos voces. De allí deriva el encanto primitivo de su expresión y la claridad de su escritura —sin complicaciones armónicas— así como su poética simple que puede llegar a todos los que no se han dejado pervertir por los modos retóricos.

Es curioso el camino de perfeccionamiento de Dufy, quien se ganó la vida durante mucho tiempo haciendo portadas de revistas, dibujos de tela y de todo cuanto le cayera a mano. Otros se hubieran adocenado; mejor sería decir, en otra época. A él le permitió ser

más libre ese ejercicio directo de la expresión a que obliga el cultivo de las artes derivadas. Claro que también debe haber contribuido a su trivialización, pero al contemplar la evolución de los que fueron sus amigos *fauves*, se advierte que a pesar del riesgo el saldo es favorable.

Le falta densidad al arte de Dufy, esa densidad que un artista obtiene cuando el vivir es un modo de trascenderse. Todo es demasiado precipitado y todo se evapora. Si no ha llegado a más es porque no lo podía permitir el planteo mismo del acto creador: echa por la borda todo sentimentalismo pero se entrega a imaginar sobre la base de lo que ve y desemboca en un neocostumbrismo; comprende que el porvenir de la pintura está en la decoración pero atomiza las formas con más picardía que conciencia; mantiene el color en los extremos de la impersonalidad pero no es capaz de realizar con él más que piruetas de saltimbanqui. Mero espectador sonriente de la vida, en un momento en que la actitud no parece legítima, se traiciona al no comprometerse; pero sus anticipaciones lo engrandecen y le permiten ser algo más que un cronista gentil de nuestro tiempo.

7. Ya casi octogenario, Matisse escribe: “Un artista no debe ser nunca prisionero de sí mismo, prisionero de una manera, prisionero de una reputación, prisionero de un éxito, etc. ¿No han escrito los Goncourt que los artistas japoneses de la gran época cambiaban de nombre muchas veces en sus vidas? Yo amo esto: ellos querían salvaguardar sus libertades.” Matisse hubiera podido cambiar de nombre muchas veces pero no hubiera engañado a nadie, porque a pesar de su consejo siempre ha sido prisionero de si mismo. Repásense las etapas de su carrera impresionista al comienzo, neoimpresionista después de su primera rebelión, *fauve* cuando exaspera el color en la materia generosa y engrasa el trazo con la fuerza del instinto, o no *fauve* cuando armoniza tonos bajos o apela a las tintas claras o afina la línea; y se descubrirá que todos los esfuerzos tienden a expresar simplemente lo que él es: Matisse. Ninguna teoría lo ayuda, a pesar de qué le gusta reducir sus ideas a sentencias claras y precisas; ninguna influencia demasiado profunda sufre, no obstante su amor a Cézanne y Gauguin, lo mismo que a Poussin, Chardin y Courbet, sin olvidar a Turner, los orientales y los fabricantes africanos de fetiches; ninguna aspiración más allá de la pintura lo impulsa, como si la realidad se agotara en ella: ninguna proyección sobre los demás pretende, a diferencia de Gauguin, que languidecía por la falta de apoyo de sus compatriotas. No lucha por nada que no sea su liberación interior, porque no quiere ser intérprete más que de sí mismo. “Lo que persigo por encima de todo —ha dicho— es la expresión... no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco.” La expresión es para él su expresión, ni siquiera como la piensa sino como la realiza. ¿No se ahoga en un peligroso solipsismo el que pretende salvaguardar tan celosamente su libre albedrío? ¿No se esconde un sofisma en esa pretensión de que la realidad se reduzca al yo? ¿No es suicida el rechazo de la carne necesaria para la encarnación? Si no fuera porque las curvas que describe su espíritu jamás pasan por los mismos puntos y en cambio se elevan en gloriosa espiral, el genio se habría esterilizado en un círculo vicioso.

Matisse ama la vida y la apura golosamente, pero la recorta dejando fuera del círculo de su acción, como si no existiera todo cuanto le es indiferente. Le gusta representar mujeres vestidas o desnudas, sin asomo de erotismo, ejecutando los actos más triviales; los

interiores lujosos o pintorescos llenos de objetos curiosamente seleccionados; los paisajes de playa y sobre todo las flores. Hasta parece que todo lo viera y estimara como se ven y se estiman las flores, impersonalmente. ("Hay flores por todas partes para quien quiere verlas.") Pero la idea de representación le es ajena, más aún la de que él pueda confundirse con las cosas: ni empirista ni pan teísta, como Manet. Su actitud primordial es la de un espectador tranquilo que se empeña en hallar escondidas relaciones sensibles entre las cosas más comunes, y su mundo —ese mundo encerrado entre muros que limitan la composición en el fondo y el ojo del espectador, espacio sin profundidad pero que no ofende tampoco con la severa frialdad de un plano inerte— se despliega en una atmósfera de refinado confinamiento. Todo es artificial en la pintura de Matisse, hasta las ventanas y las puertas, que no sirven para comunicarse con el exterior sino para poner distancia y para señalar discretamente la existencia de algo más allá de unas persianas cerradas.

En ese mundo no caben predicados éticos ni alusiones alegóricas. No conozco otro pintor que tan cómodamente pueda representar sin aludir, destruyendo cualquier aliento antropomórfico, como Matisse. Esa nota de impersonalidad se debe a su complejo modo de pintar que por una parte implica el control de las reacciones sensibles, de las que desconfía, y por otra el hallazgo de formas objetivas que las encierren. Pero no destruye la emoción ni desprecia la sensación; lo que hace es acumular sensaciones para que se depure la emoción. "Cuando pongo un verde no quiere decir la hierba, cuando pongo un azul no quiere decir el cielo" —le dice a Pierre Courthion. Pero el verde que pone es también la hierba y el azul también el cielo; un verde y un azul que no representan la hierba y el cielo pero en los que se condensan todas sus experiencias de verde y de azul. Son tan duros y tan plenos que no se parecen a ningún verde de hierba y a ningún azul de cielo, y por eso se cargan de una expresión abstracta aún más poderosa que la del cielo y la hierba. ¿No es esto objetivar el producto de la subjetividad? Así como la hierba y el cielo despiertan, gracias al color sublimado, una emoción más densa y contenida que la de las cosas naturales, cualquiera otra imagen no despierta asociación alguna y el espectador se olvida de que es un brazo, una mesa, un florero o un fondo rayado de pared lo que está viendo.

Matisse llega a esa condensación a fuerza de pensamiento. No cabe duda de que es un intelectual. *Cogito, ergo pingo:* el lema de Poussin podría ser el suyo. Mas no piensa por medio de esquemas racionales o conceptuales, sino por medio de esquemas abstractos que crea su imaginación y por eso alcanza la expresión virginal. El intelecto vigila para que el espíritu se libere de resabios sentimentales y de los caminos hechos del instinto, pero no destruye la emoción. De este modo, aunque se acerca a los abstractos, hasta el punto de ser más objetivo e impersonal que muchos de ellos, también se aleja por su repudio a todo conceptualismo racional.

Su pintura tiene una honda raíz metafísica. Es una especie de aleluya sonriente, la de un hombre que ve, por encima de la contienda dramática, un equilibrio de esencias sin contenido psicológico: el puro estar de las cosas. Sus figuras parecen poseer el mismo carácter que los angelitos qué pintaban los primitivos en el Medievo y que siguió pintando en el *Quattrocento* Fra Angélico. Hasta por su anacronismo frente a la seriedad de la mayoría de los pintores del siglo, la vinculación de Matisse con Fra Angélico me parece legítima. Ambos carecen de misticismo psíquico y ambos practican una mística de la

irresponsabilidad que engendra una ética de la despreocupación. “Quiero un arte de equilibrio y de pureza, que no inquiete ni perturbe; quiero que el hombre fatigado, que ha trabajado con exceso, enervado, encuentre en mi pintura la calma y el reposo.” De haber querido y sabido decirlo no hubieran sido diferentes las palabras de Fra Angélico. Para uno y otro el arte es un factor de catarsis espiritual. Matisse no quiere atraer al espectador hacia lo profundo de su alma individual, porque todo patetismo le parece superfluo y como los clásicos vive en atmósfera de eternidad; quiere elevarlo hacia una región de serenidad en la que todo se resuelve en general armonía. No me extrañaría de que creyera en una armonía preestablecida de la creación.

Digo serenidad, no estatismo. Las imágenes de Matisse no son estáticas. No aluden al movimiento físico o sentimental, ni lo representan, pero hay una latencia dinámica en los contrastes de planos yuxtapuestos que es presencia de movimiento espiritual. En esto se diferencia de Dufy, para quien el movimiento es impulso de gracia. Los he comparado, sin embargo, porque esa voluntad austera de Matisse, enderezada hacia la conquista de una plenitud formal que sólo puede situarse en el plano de la belleza absoluta, encuentra a menudo la fuerza innata del espíritu francés —ironía y escepticismo— que se le opone. Él mismo lo comprende y se encarga de repetir que no quiere seducir con su pintura, pero, ¿basta la voluntad? A lo largo de su vida es fácil advertir la oposición constante entre las notas bajas y las altas: mientras suenan las primeras y las formas se originan en las cosas, Matisse se acerca a Dufy, sobre todo en aquel período de las odaliscas superficiales pero graciosas; cuando suenan las segundas y el contracanto de la melodía terrenal desaparece, dominando el intelecto a la sentimentalidad, Matisse se aleja de Dufy. Y aunque es genial entonces, la fiesta de los ojos vela los afanes más altos y siempre seduce.

¿Qué ha hecho Matisse con los elementos eternos de la pintura para transformarlos en dóciles siervos de su concepción impersonal? Si fuera un racionalista se habría fundado en el dibujo, que de por sí ordena en campos abstractos, pero como el trazo conserva el recuerdo de las formas reales, por castigado que sea, so pena de desvanecerse en la nada, se funda en el color. Lo ha ido limpiando del *vibrato,* del claroscuro, del tonalismo, de la subordinación al trazo, para dejar desnudo el plano que no obedece a paradigmas geométricos. También con la línea lo sugiere. Una tela de Matisse de los últimos años es producto de un ensamble de planos de diferente forma, tamaño, tinta y dirección que se llaman entre sí. “Todos mis colores cantan en conjunto, es como un acorde de música; tienen la fuerza necesaria para el coro” —le ha dicho a Courthion. La idea del acorde es errónea, pues no hay fusión de planos, pero no la del coro, porque en efecto toda su pintura se resuelve en un contrapunto de tonos enteros y semi-enteros, sin dramatismo, como en los motetes medievales. La luz misma, tan importante, no es reflejo ni potencia, es cadencia cromática que crea el contraste de planos, conduciendo el ojo de un tono al otro, aquí más claro y brillante, allí más oscuro y opaco.

Se comprende que Matisse haya reducido intelectualmente la pintura a ser composición y nada más que composición. En la época *fauve* componía respetando la visión integral primaria: suprimía el análisis y, partiendo de un solo foco, pintaba “apasionadamente, intensamente, velozmente, lo que el ojo percibe en ese inmediato acto de percepción” (Read) ; ahora ha de mirarse una tela suya como una estructura en la que

todas las partes tienen el misino valor. A una concepción romántica basada en el principio de subordinación opone una concepción clásica basada en el principio de coordinación. De aquí procede también el carácter polifónico de su pintura, en la que es solicitado el ojo desde todos los puntos, estableciéndose un venturoso equilibrio.

Razones similares a las que expuse a propósito de la pintura de Dufy justifican que no considere la de Matisse como decorativa, en el verdadero sentido de la palabra, a pesar de que éste no emplea signos planos y, en consecuencia, llena el muro de manera más concreta. El sistema de equilibrio de planos y líneas que oscilan levemente en el espacio —su mayor originalidad desde el punto de vista formal— hace que no se viva la expresión sino después de una demorada contemplación, no porque tenga profundidad en sentido romántico, sino porque hay que descubrir la secreta armonía del ensamble. Si se mira un cuadro de Matisse rápida o distraídamente, no produce más que placer visual; si se lo mira detenidamente, el más intenso placer intelectual. Y como el destino de la pintura decorativa es el de que actúe rápidamente, este modo de mirar la trivializa. Sólo cuando se ven muchos cuadros de Matisse, unos al lado de los otros, el ritmo simple y profundo penetra en el espíritu del espectador y la expresión se completa. Por eso, cuando una revista como *Verve* reproduce muchos cuadros de Matisse en colores y el lector puede verlos uno tras otro, creo que llega a una condensación de lo que expresa más profunda y completa que si viera cada cuadro aisladamente.

Sin embargo, en los últimos años Matisse insistió en cultivar el aspecto decorativo de su pintura, no sólo proyectando vitrales, frescos y muebles para la iglesia de Vence en Provenza, sino realizando ilustraciones como las de su formidable libro *Jazz*, hecho entre 1946 y 1947 —páginas con recortes pintados a la *gouache*, improvisaciones cromáticas de gran violencia en el contraste, vagamente referidas a temas muy abstractos— y en grandes composiciones realizadas con el mismo procedimiento. Entonces Matisse se entrega a la más fecunda experiencia que conozca sobre las relaciones rítmicas entre el trazo y el color, subordinado aquél a éste por el hecho de ser nada más que límite de la zona recortada. Además del sentido de imaginación inventiva y del equilibrio para armonizar las formas, así como de su buen gusto, lo que más sorprende es la eficacia expresiva de su ritmo arrebatador.

8. La apreciación de la pintura de los *fauves* y en particular la de Matisse, así como la necesaria comparación con el valor de la pintura de los cubistas y demás creadores del siglo, exige un planteamiento de ideas generales que me propongo formular discutiendo la opinión corriente y a mi juicio errónea que se expresa en estas proposiciones de Lionello Venturi: “¿Será necesario recordar —escribe en *La pittura contemporanea*— que el valor de una obra de arte de ningún modo reside en la importancia social o religiosa de su contenido, sino en la manera como la forma se adapta a un contenido, cualquiera que sea?”

Admito que la peculiar tarea del artista es la de crear formas. Hace ya medio siglo que Benedetto Croce lo dijo de manera asaz terminante: “El acto estético es forma y nada más que forma.” Pero esto no significa que la forma carezca de contenido: la forma es expresión —como ha enseñado el mismo Croce— y nada de lo que es humano deja de ser expresivo. Por eso el problema se plantea rectamente a mi juicio, sólo cuando se contempla el proceso dialéctico que se entabla entre los contenidos y las formas. El error de Venturi

deriva del empleo de dos proposiciones absolutamente antitéticas. Él dice *esto no es* y *esto es*, sin advertir que tanto la negación como la afirmación encierran una parte de verdad y de error. Es cierto lo que dice *no ser* ("que el valor de una obra de arte de ningún modo reside en la importancia social o religiosa") si la estimación se reduce a la mera contemplación de la importancia de esos contenidos como tales; pero es falso si pretende restarles toda injerencia en el acto de la creación, ya que entonces se agota en esta disyuntiva monstruosa: o el artista es un creador de moldes elásticos en los que cualquier contenido halla su forma y lo que importa es solamente el molde, o es un inventor absoluto de contenidos que solamente valen en relación con las formas que los expresan. Es cierto lo que dice *ser* ("que el valor de una obra de arte reside en la manera como la forma se adapta a un contenido"), pues la obra no es más que el producto que logra el artista al expresarse por medio de elementos artificiales que constituyen la forma; pero no es cierto que ese contenido pueda ser "cualquiera", como lo prueba la relativa uniformidad de los contenidos en cada época histórica. Ante todo debe comprenderse que los contenidos de las obras de arte constituyen el patrimonio común de todos los hombres. El mismo Venturi lo demuestra en su excelente obra *Pittori moderni* al encontrar los motivos de inspiración de esos artistas en los planos más diversos de la cultura social. El artista no es un creador absoluto de contenidos: las ideas políticas o sociales, los sentimientos o costumbres, los principios religiosos o éticos y hasta las adivinaciones metafísicas pertenecen al espíritu objetivo, en el que se nutre el espíritu subjetivo, según decía Hegel. Mas no son esos contenidos los que expresa; lo que hace es transformar los contenidos comunes en contenidos propios de su forma. De donde se desprende que cada forma tiene su contenido y que ese contenido es producto de una transformación individual de los contenidos comunes. ¿Autoriza este planteo a juzgar la obra exclusivamente por los caracteres de su forma, que es como decir de su contenido propio también? ¿Autoriza a lo contrario? Bien se ve que el juicio no puede emanar más que de una relación de reciprocidad entre los contenidos y las formas, referida al contenido común y general que le presta sentido.

Ahora bien, si el contenido es vago o confuso, la forma será igualmente vaga o confusa, y el valor de la obra será relativo. La forma es absolutamente valiosa cuando su contenido es claro. Pero también puede ser claro y al mismo tiempo falso, en cuyo caso tampoco será valiosa. Este principio de lo falso y lo verdadero, piedra fundamental del edificio de la crítica, es el punto de mayor discusión. ¿Quién dictamina si es falso o verdadero el contenido? Si son los hombres comunes, nadie olvida que muchos grandes artistas no fueron valorados en su tiempo y, a la inversa, muchos mediocres fueron considerados genios. Si son los críticos, cometen tales errores que hasta cabe dudar de que tengan capacidad para estimar. Son problemas que, sin embargo, se refieren a la estimación del valor y no a su caracterización, de suerte que en teoría al menos puede admitirse que no hay obra de arte valiosa sin contenido verdadero.

Desde otro punto de vista advertimos que ese contenido claro y verdadero se exterioriza gracias a la forma, que se constituye así en el soporte del valor. Estimar a éste por la forma, en consecuencia, es legítimo siempre que se tenga en cuenta que el aspecto exterior de la forma debe coincidir con el interior del contenido; con otras palabras, que, a diferencia de lo que ocurre con el líquido que se vuelca en un vaso, en la obra de arte el contenido modifica el continente y viceversa, por cuya razón la metáfora común de que el

artista vuelca sus contenidos en las obras es tan falsa como ingenua. Cuando se estima solamente la forma y se desestima el contenido, no sólo se fracciona lo que es indivisible, sino se corre el riesgo de apreciar la obra más por la capacidad de producir reacciones sensibles en el espectador que por lo que verdaderamente expresa. Y cuando se presta conformidad a esas formas puramente exteriores, que no corresponden a un contenido claro y verdadero, sólo porque producen placer visual, se comete el pecado de trocar el verdadero arte por el juego de los sentidos.

Resumo las conclusiones: 1. La obra de arte es forma con un contenido. 2. Los contenidos de las obras de arte proceden del patrimonio común de los hombres. 3. No obstante, adquieren su nota peculiar merced al sesgo propio que les otorga el espíritu del artista. 4. Esos contenidos no son valiosos solamente porque el artista los elabore, sino en la medida en que sean claros y verdaderos. 5. La forma puede tener un valor propio, instrumental, no artístico. 6. El valor de la forma emana de su adecuación a un contenido, el cual debe ser valioso por sí. 7. Entre la forma y el contenido no existe una relación de continente a contenido, sino de fuerzas que se atraen o se repelen. Consecuencia final: cualquier contenido, con tal de que sea expresado adecuadamente, como afirma Venturi, no basta para cimentar el valor de una obra de arte, del mismo modo que no satisface un hombre que actúe firme y eficazmente, hasta con elegancia, cuando sus fines no son éticamente aceptables.

La mayor dificultad para juzgar las formas en función de sus contenidos y a éstos en función de los contenidos comunes, que es la tarea de la crítica, reside precisamente en la estimación de qué es verdadero, pues la verdad artística —llamo así a la intuición de la vida en su dimensión de permanencia— a menudo está escondida o disfrazada. El artista es valioso en la medida en que la descubre o desenmascara, y la única regla que puede establecerse sobre esto es que esa verdad se encuentra siempre en la vida social —aunque parezca residir en la conciencia individual— respondiendo a "ciertas categorías apriorísticas, a ciertas inclinaciones primarias de la sensibilidad artística y, aun mejor, de la sensibilidad general" (Worringer). A veces coincide esa verdad con las verdades naturales, y el arte se acerca a la ciencia experimental en los períodos materialistas; a veces con las verdades espirituales, y el arte se acerca a la metafísica y la religión en los períodos idealistas. No creo que se pueda ir más allá de este inevitable relativismo.

A semejanza del artista, el crítico debe descubrir o desenmascarar esa verdad en las expresiones formales. Encontrará obras en las que apenas se la adivina o en las que se expresa vaga o confusamente, otras en las que se impone de modo claro y distinto, matices que le permiten establecer jerarquías en el campo siempre de la intuición verdadera. Si su faena es difícil y riesgosa cuando se ocupa del arte de su tiempo es porque también él puede equivocarse en la apreciación de lo verdadero y ¡vaya si se equivoca! Lo es menos cuando se trata del pasado porque se han ido condensando juicios de relativa vigencia universal que le permiten considerar a esos valores verdaderos como realizaciones imperfectas del valor absoluto, de la belleza.

De acuerdo con este planteo estimo valiosa la pintura *fauve* en cuanto significa adivinación de una categoría apriorística de la sensibilidad, a mi juicio en formación desde comienzos del siglo, y la estimo no valiosa en cuanto significa repetición de actitudes no

vigentes. Mis reacciones sensibles ante las obras me confirman: por las razones dadas, tanto Vlaminck, Friesz y Van Dongen, como Marquet y los astros de segunda magnitud, manifiestan vivacidad y energía en los cuadros en que perdura aquel relámpago de adivinación; luego, aunque se perfeccionan en el hacer y la sensibilidad exterior se afina, están practicando a oscuras un romanticismo vergonzante. ¿Qué es lo que produce esa disminución de la calidad? No son los medios formales sino el desvío para encontrar en la realidad el contenido vivo de sus formas. Escapan Dufy y Matisse porque se resisten a dejarse llevar nuevamente en alas de la evasión romántica. El primero se malogra en parte, como se ha visto, pero se salva el segundo, aunque de ningún modo pienso que sus formas sean paradigmas.

El lector se desconcertará tal vez, si confunde, como es de práctica, el contenido de la obra de arte con las formas reales del mundo. Pensará por ejemplo que hay más contenido en un paisaje de Vlaminck que en una composición de Matisse, a quien se le enrostra a menudo que crea formas vacías. Se equivocará al pensar así, pues los contenidos son espirituales y las formas de representación no son más que soportes, de modo que puede haber más contenido, como ocurre en este caso, en una pintura de tendencia abstracta que en una de tendencia figurativa.

La genialidad de Matisse consiste en haber sentido que el espíritu no se puede alojar más en las cosas que se ven, por tanto en la representación de las mismas, sino en formas rítmicas que exteriorizan una intuición intelectual del mundo. En *Jazz* comenta la "revelación del mundo" que le proporciona "un simple viaje en avión de Paris a Londres" y agrega: "Y al volver a nuestra modesta condición de peatones no sentiremos más el peso del cielo gris sobre nosotros, pues nos acordaremos de que detrás de ese muro fácil de atravesar existe el esplendor del sol y la percepción del espacio ilimitado en el que nos hemos sentido tan libres." He aquí, pues, el origen de la escapada de Matisse y por qué crea las formas abstractas que su imaginación de hombre de más de ochenta años le permite. "Los teóricos del arte moderno deben reclamar, en defensa de Matisse, que ninguna definición de la pintura que no incluya de alguna manera el concepto de forma puede sobrevivir en su aplicación por mucho tiempo." Verdad de a puño que escribe Herbert Read. Matisse crea una forma y por eso sobrevive y sobrevivirá. En su pintura el juego rítmico de planos no es determinado por el mero deseo de crear combinaciones agradables a la vista; se siente, con las salvedades ya formuladas, que hay peso en su emoción y que se recompone un trasmundo de coherencia moderna. No tienen sus obras un contenido "cualquiera": es un contenido que tiene la absoluta originalidad que le presta su modo de ver, pero que se apoya en aquella intuición social de la vida de que hablaba, verdadera a mi modo de ver aunque no sean muchos todavía los que tienen conciencia de que lo es. Y sus formas no son de pura invención, sino las que corresponden a esa transformación peculiar que hace de los contenidos sociales. Convengo, sin embargo, en que no llega a la constitución de la forma clara y verdadera —su arrojo no le permite superar completamente un compromiso con las formas viejas— pero cuando lo comparo con los otros *fauves*, que van diluyendo el espíritu nuevo en sucesivos renunciamientos, no puedo menos que señalar con alegría la hazaña de Matisse como la de un héroe de nuestro tiempo.

III. EL EXPRESIONISMO

1. CONSIDERO que el *fauvisme* inició el proceso de intelectualización de la pintura, pero reconozco que también podrá presentárselo como un movimiento de revalorización de las actitudes emocionales más incontroladas. El hecho de que los *fauves* se hayan hecho fuertes en el color, despreciando la línea en el comienzo, muestra a las claras que rebosaban de sensualidad y que la empleaban para expresarse en *impromptus* irracionales. Dos caras, pues, que explican la doble raíz del grupo, tanto en los apasionados Daumier y Van Gogh como en los intelectuales Gauguin, Cézanne y Seurat. Sin embargo, los *fauves* crecieron sobre esta raíz y no sobre la otra, que fue más adventicia de lo que pareció en el primer momento; no así los expresionistas, quienes extremaron la nota de irracionalismo y dotaron a la pintura de inesperada violencia dramática.

Casi al mismo tiempo que el *fauvisme*, estalla en Alemania el movimiento expresionista. El grupo denominado *El Puente* se constituye con los pintores del norte y el grupo denominado *El Jinete Azul* con los del sur. Se extiende por toda Alemania y hacia Bélgica —donde James Ensor era un precursor— y seduce a los eslavos Chaim Sutin y Marc Chagall, al austríaco Oskar Kokoschka y al francés Georges Rouault, quien nunca perteneció al grupo de los *fauves* a pesar de su amistosa vinculación con los componentes del mismo. Posteriormente el expresionismo llega a Italia, donde Gino Rossi inicia la tendencia y hasta se puede hablar de un expresionismo español a propósito de Isidre Nonell y Pablo Picasso, y, con precauciones, de José Gutiérrez Solana. Las oleadas no dejan de sucederse hasta nuestros días.

Expresión no es para estos pintores sinónimo de intuición o representación, como enseña Croce; tampoco es manera común de exteriorizar sentimientos comunes. Es todo eso y además el deseo de totalizar la vida en el estremecimiento de un instante, un instante tan complejo y hundido en la subjetividad como para considerarlo símbolo de la expresión misma. No se trata de expresar algo ajeno sino esa profundidad del ser que no admite predicados de observación ni de intelección, ni siquiera de sentimiento porque implican siempre una voluntad de comunión extrapersonal. Los expresionistas no son *fauves* que pretenden volver a la pureza de las reacciones instintivas, aunque también hubo entre ellos enamorados de los Ídolos de África y Polinesia. Todo lo contrario. Son hombres que buscan, en la tradición germánica sobre todo, el secreto de las formas dinámicas, indefinidas y supraorgánicas para aislar una pretendida expresión pura que por tanto sea objetiva e impersonal pero que también conserve el carácter pujante y espontáneo, primitivo, seductor, de lo que se da exclusivamente en la zona de los sentimientos personales. Son hombres que, dominados por la necesidad de expandirse y concentrarse al mismo tiempo, resuelven la contradicción en estados de permanente tensión.

¿Cuáles son los vehículos que favorecen esa expansión? Excluidas por igual las formas intelectualizadas como las de sentimiento normal, no quedan sino las que proceden de la sensorialidad movida por la pasión torturada y la fantasía desatada, tal como se manifiesta en la sustancia cromática amasada con violencia, en los ritmos más bruscos y en las composiciones menos sujetas a regla. Llevan los expresionistas el ideal de la existencia, por oposición al de la esencia, a la categoría de lo absoluto mucho más allá que los *fauves*, o por lo menos, lo pretenden, como si quisieran presentar al hombre en su más completa desnudez. Pero no abandonan los objetos del mundo exterior, ni temen la alegoría, porque

no realizan en verdad ese despojamiento y por el contrario se ven presos de formas que obedecen a instancias metafísicas de dudosa legitimidad. Franz Roh ha destacado la preferencia de los expresionistas por los objetos fantásticos, supraterrestres, remotos, o por los cotidianos para investirlos de un exotismo chocante, así como la reaparición de temas religiosos, demoníacos y eróticos de salvaje rijosidad. Tremenda confusión de lo primitivo con lo civilizado, de la fantasía con la razón, del dato de experiencia con el presagio, que explica las infinitas ramas en que se subdivide el grueso tronco del expresionismo.

En el movimiento expresionista de nuestro siglo figuran algunos artistas eminentes, todos ellos comprometidos además en otras tendencias, de modo que sería injusto negarle importancia. Pero cuando se lo contempla a distancia, más aún cuando se lo vive todavía, se advierte el círculo vicioso en que se mueven los grandes también, círculo vicioso que los obliga a ir gastando del propio capital. Hallará el lector una prueba de este aserto en el hecho de que los expresionistas descuellen mientras dura la juventud. Sólo los que son capaces de superar esa engañosa exigencia individualista alcanzan la plena madurez en los días finales. Son bastante menos valiosas las últimas obras de Nolde o Rouault, porque en ellas se palpa el rápido agotamiento del yo emocional. Y bien se sabe que la emoción es fuerza creadora sólo cuando la voluntad y la inteligencia la enderezan hacia la conquista de valores superiores, es decir, hacia valores que impliquen la sublimación de todos los egoísmos circunstanciales.

Estas notas caracterizan sobre todo al expresionismo alemán —vehemente, arrebatado, hosco, inclusive brutal— mas no tan justamente a los demás brotes, acaso porque germinaron en tierras que tenían otras tradiciones. Los eslavos ponen una nota de más espontánea fantasía, de sensualidad menos torturada y hasta de humorismo; los flamencos, de robustez conceptual y de fantasía también, pero intelectualizada; los italianos, de sentido arquitectónico; los españoles, de patético verismo popular, y los franceses, de medida elegancia. ¿Por qué tiene caracteres tan diversos el expresionismo? Porque responde a un estado de espíritu, no a un sistema de ideas, y porque ese desborde de la sentimentalidad, lejos de crear formas, debe ejercerse sobre las conocidas. Aquí es patético y allí fantástico, cuando no festivo o folclórico y hasta naturalista; casi siempre teatral. Algunos, entre los mejores, se hundieron en la pesadilla Dada o desembocaron en el arte abstracto; otros continúan con más severidad en el cultivo de la pasión y los más han vegetado o vegetan en una ciudadela batida por todos los vientos.

2. Sobre la pintura expresionista de los alemanes existe una serie de malentendidos que derivan en buena parte de la acepción equívoca del vocablo con que se la designa, sobre todo porque se ha ido transformando en sinónimo de patetismo y cargando en consecuencia de una significación que hasta parecía antipictórica: violencia desatada de las pasiones que no pueden engendrar sino antiformas, a través de las cuales se ejerce una voluntad incontrolada de expansión hacia el infinito. También es equívoco porque no son los pintores expresionistas los que lograron aislar la expresión pura, correspondiéndoles por lo menos como intención ese honor a los que fueron derivando hacia las formas abstractas. Alguna parcela de verdad se esconde sin embargo en esa caracterización, pero se verá prontamente que tras la engañosa metáfora se esconde un principio de contradicción, pues a pesar de que los alemanes hayan tratado de forzar el estado de tensión emotiva para lograr

efectos que lleguen a ser patéticos, el elemento plástico dominante en todos es la línea, lo que significa una voluntad de orden y en el caso de ellos de descripción. Bastará que el lector repase mentalmente la historia de la pintura alemana para comprender que la tradición en tal país es una tradición de dibujantes y no de pintores propiamente dichos.

Por otra parte se peca con frecuencia al considerar el expresionismo como un movimiento autónomo, cuando es el que hunde sus raíces más a fondo en el pasado. No sólo en el pasado mediato, oscuramente germánico, de las manifestaciones bárbaras y luego de los estilos otónico, románico y gótico, no sólo del barroco que tantas vinculaciones tiene con el último de los estilos medievales, sino con el pasado inmediato, el de los impresionistas de avanzada que fueron puntales de la *Berliner Sezession* a fines del siglo XIX: Liebermann, Corinth, Slevogt, especialmente el segundo, el más genial sin duda, quien anuncia con su libre factura característica de los últimos años una potencia diré expresionista que rara vez alcanzan los que usan el epíteto con relativo derecho.

Respecto a esta relación con el impresionismo también se suceden los malentendidos porque se parte de la base de teoría y práctica proporcionada por los impresionistas franceses, y si bien es cierto son éstos los que propagan ciertos principios de la creación plástica por todo el continente, no menos cierto es que son aceptados de manera muy particular en cada país. En Alemania empieza por ser bandera de revolución en el mismo momento que en Francia era considerado casi como un arte académico y sin posibilidades; luego, se adoptan ciertos principios de libre factura —la pincelada suelta— y la revalorización del color en sus puntos altos de saturación, sin excluir una búsqueda de luminosidad aunque no siempre por la aplicación de la ley de los complementarios, pero de ningún modo se comprende el alto valor lírico de la escuela ni su anuncio de objetividad. En cambio, se advierte una perduración tesonera de los postulados naturalistas y la mayor novedad reside en que los elementos con que se construyen las formas naturalistas se cargan de una emotividad que contrariamente traslada el acento del objeto al sujeto. Y finalmente, tal vez en razón del momento tardío en que se adopta este seudoimpresionismo, en lugar del aspecto fragmentario que presentan las telas de Monet por ejemplo, las pinceladas son dotadas de un sentido dinámico que llega a ser dirección y que determina una unidad rítmica lineal, precisamente lo que trataron de destruir aquél y sus amigos.

A propósito dé Liebermann ha hecho notar Emile Waldman que no obstante su vinculación con Manet “difiere en los detalles por un elemento alemán, un dibujo más acentuado construido desde adentro”, el cual no puede ser comprendido, a mi juicio, sino como la expresión de una fuerza organicista indomable, característica de todos los pueblos en los que nunca prosperaron las formas clásicas. Con mayor razón puede decirse lo mismo de Corinth, cuya pintura denunciaba una impetuosa vitalidad que estaban lejos de tener los franceses entonces y que ni siquiera había tenido, como simple vitalidad, se comprende, Gustave Courbet. Lo que se advierte por debajo de esa vitalidad de los impresionistas alemanes es la búsqueda del movimiento, no como algo que se desprende de las cosas para incorporarse a la atmósfera, sino como algo inmerso en las cosas. Es sólo un atisbo, se comprende, ya que el dinamismo de Corinth, no obstante la profundidad psicológica que obtiene en sus retratos era todavía más bien física, y lo que se iban a proponer los expresionistas era hallar el modo de transformarlo en símbolo de la expresión pura, pero de

todas maneras en esa anticipación inconsciente se halla el principio cultural que los iba a caracterizar.

Igualmente sugestivo es el hecho incontestado de que los expresionistas alemanes sintieron, probablemente con más fuerza que los de París, la tormentosa influencia de los fetiches de Oceanía, sobre todo porque ella vino a coincidir en parte con la voluntad ya expresionista de Corinth, y a corregirla también. A fuerza de ser vital, en efecto, el organismo de éste amenazaba transformarse en una fuga de elementos inorgánicos, rompiendo así el equilibrio característico del cuerpo humano, modelo en el cual la idea organizadora equilibra las potencias vitales. Y bien, los fetiches de pueblos primitivos de los mares del Sur que contemplaba deslumbrado Kirchner en el Museo Etnográfico de Berlín, no le proporcionaban modelos de un arte inorgánico como el de Corinth sino formas muy claras y definidas en las que la fuerza vital adquiría un orden distinto del que había impuesto la tradición clasicista de Occidente, y por ello parecieron más puras, porque no denunciaban el predominio de ideas ajenas a la forma plástica sino un nuevo equilibrio de lo vital y lo pensado en el que se introducía, también como novedad casi absoluta aunque en verdad no lo era, el movimiento. Ese movimiento era anotado por medio de la línea y el plano, no por el color, y de tal modo no sólo adquiría una fijeza que la pintura no puede lograr, sino también una hondura de expresión psicológica que iba más allá de cualquier sentimiento individual. Línea y movimiento, tal como eran presentados por la vía más inesperada, la de la escultura, estaban destinados a ser los postulados de la escuela que nacía.

Coincide la afición al arte oceánico, en menor escala el africano, con la influencia a todas luces fundamental de Gauguin, ya sea en forma directa, ya en forma indirecta a través de Edward Munch, y la influencia menos aceptada, pero a mi juicio de extrema importancia, de Ferdinand Hodler. En los tres predominaba lo lineal: en el francés con un sentido más equilibrado de la armonía de todos los elementos plásticos; en el noruego con menos insistencia en el plano porque seguía siendo naturalista y sentimental; en el suizo con tremenda fuerza de objetividad y dureza. También en los tres se imponía un estado de tensión emotiva de la forma que la línea contenía a medias y por ello se trocaba en elemento de deformación.

Si la influencia de Gauguin no se advierte muy claramente en todos es porque también él había entrevisto la posibilidad de objetivar el sentimiento en formas de decoración mural, por cuya razón se inclinó más hacia lo estático, siendo precisamente los *fauves* y no los expresionistas alemanes los que se encargaron de destruir el monumentalismo estático gauguiniano y de introducir solapadamente, como he dicho, la vibración del sentimiento transformada en sensorialidad. Munch, en cambio, les presentó una versión nórdica de la composición gauguiniana, basada sólo en cierto aspecto, el dinámico, que Gauguin por razones de equilibrio no quiso destacar, y por eso tal vez lo prefirieron los alemanes. El dinamismo de Munch se ejercía moderadamente en el plano y aunque los alemanes van a ser aún menos planistas que él salvo en la xilografía, esa influencia les permitió liberar el trazo, de modo inverso a la liberación del color que lograron los *fauves* y la liberación del plano que obtuvieron los cubistas. En cuanto a Hodler, hombre de curiosa sensibilidad, carente de todo refinamiento y poseedor de una

frialdad que por cierto tiene antecedentes en el arte suizo, les mostró el modo de dotar a la línea de una potencia de sugestión dinámica que no se podría hallar en ningún otro pintor del siglo pasado. Por otra parte, era todavía un naturalista, hasta pintor de grandes escenas históricas, de modo que no podía chocar demasiado a los alemanes la severa continencia de sus formas desnudas. Podrá ser discutido y aun menospreciado —como ocurre en muchos cenáculos artísticos de Europa occidental— pero en algunos paisajes de montaña y en algunas figuras de Hodler se halla una de las simientes del arte contemporáneo.

Queda otro antecedente por considerar, al que se le suele otorgar la mayor importancia, el de Van Gogh, a quien reclaman los holandeses por derecho legítimo de nacimiento, pero que no puede ser incluido sino en una historia de la pintura francesa. ¿Hasta qué punto influyó Van Gogh en la formación del expresionismo alemán? ¿Pueden ser considerados los expresionistas como continuadores del espíritu de Van Gogh? Como todos los artistas que son geniales por su capacidad de expresión plástica más que por las virtudes de ordenación inteligente, Van Gogh escapa a toda caracterización y por tanto se equivocan igualmente los que tratan de vertebrarlo en el esquema, siempre simplista, del *fauvisme* o del expresionismo; o mejor dicho, tienen razón unos y otros, pero sólo cuando se destruye la unidad emocional de su mensaje. Hay en su pintura, en efecto, una fuerza de expresión tan enérgica del color, a través de la pincelada misma, que se puede olvidar el tema y en este sentido cabe señalarlo como anticipador del *fauvisme*, aunque en verdad su espíritu lúcido a pesar de la locura que lo dominaba por momentos, estaba muy lejos de ser *fauve.* Al mismo tiempo las pinceladas son ordenadas en sus telas con tal potencia rítmica que se comprende que lo reclamen los expresionistas; pero éstos se equivocan porque en el fondo el holandés era un mediterráneo y en lugar de volcar, como aquellos, torrentes de subjetividad, no hizo más que hallar en la naturaleza y en las cosas ajenas a su propio yo, una especie de alma transida de emoción objetiva, por tanto universal. Acaso el Van Gogh de los comienzos en Holanda, el menos conocido, sobre todo en los dibujos, tenga mayores puntos de contacto con los alemanes, que a la inversa de aquél jamás han sido grandes coloristas. No, los dos aspectos destacados están lejos de completar la expresión de Van Gogh, un naturalista muy ochocentista todavía que iba en pos de formas orgánicas, equilibradas y objetivas, cuando *fauves* y expresionistas perseguían afanosamente un lenguaje de formas inorgánicas. Tal es la razón que explica por qué Vlaminck, Friesz y Van Dongen no llegaron a comprenderlo, ni a imitarlo, por lo cual estos enamorados de la línea que eran los expresionistas tampoco pudieron calarlo en toda su hondura.

Tampoco debe olvidarse la *Wiener Sezession* en Austria, destinada a impulsar un movimiento expresionista que tiene algunos puntos comunes con el alemán y del que surgieron pintores de valía como Egon Schiele y Oskar Kokoschka. Pero lo más curioso es que su iniciador superó en cierto modo la posición expresionista, anunciando más bien una tendencia que se impuso luego en Europa occidental. Esto le presta a Gustav Klimt una importancia excepcional. Desde el punto de vista de la calidad son más valiosos sus dibujos, en los que se ve al discípulo de Rodin y admirador de Rilke capaz de dotar a la línea vibrante de sugestión sentimental con recursos de invención en el orden adjetivo sobre todo. Por debajo de tales adornos del dibujo se advierte, empero, un constructor severo de la forma, no del todo ajeno a la tendencia sintetista de Gauguin, un artista en quien la voluntad inteligente, privando sobre la sensibilidad, le llevaba a cultivar una pintura

decorativa, de tonos planos con abundancia de dorado, tal vez por enamoramiento del mosaico bizantino, y de líneas muy claras, aunque al mismo tiempo era capaz de modelar ciertas caras con el preciosismo miope de un *pompier*. Artista irregular y sorprendente era Klimt, pintoresco y hasta trivial en la elección de los temas y en la factura, pero al mismo tiempo capaz de eliminar todo elemento de expresión sentimental y de encontrar en el plano relaciones lineales de sorprendente efectividad expresiva. No sólo era el tipo de decoración que exigía la nueva arquitectura de Hofman y Olbrich, pioneros del modernismo; además aportaba soluciones de verdadera novedad dando preeminencia a la línea, en lo que vinieron a coincidir las dos ramas del expresionismo. A pesar de que el germánico cargaba los acentos en una emotividad que pretendía ser profunda y el austríaco los eliminaba en beneficio de una expresión más ligera y sonriente, en el fondo es la misma diferencia que existe entre el torturado barroco de un país y el amable barroco de otro.

3. Los muy variados movimientos artísticos del siglo que se han nutrido en los países latinos tienen un marcado carácter esteticista, lo que significa decir que obedecen a una doctrina y responden por tanto a una técnica. El expresionismo alemán no participa de ese carácter; es más bien un estado de espíritu nacional y por ello con el mismo derecho puede aplicarse el calificativo a todos los pintores que descuellan en los últimos cincuenta años. Por lo pronto ha de verse la diferencia esencial con los movimientos de Occidente: mientras éstos tienden a la universalización, los alemanes se encierran en una tan violenta como a menudo inconsciente nacionalización del arte. El hecho es paradójico, porque no se puede negar que en la vuelta a una tradición secular colaboran espíritus de carácter universal. Si en lugar de pensar en términos de estética se piensa en términos de política, se comprenderá ese juego de caracteres antitéticos, ya que en los comienzos del siglo Alemania llega a la cúspide de su poderío y empiezan a cuajar los sueños de dominación imperialista que determinan la guerra de 1914. El expresionismo fue el resultado de ese estado de espíritu. Y si Hitler hubiera sido menos miope y sectario habría comprendido que ése era el espíritu que debía proteger y no el de un clasicismo trasnochado, pero está visto que los dictadores siempre se equivocan.

Parecerá extraño que en la tierra de los más grandes estetas el pensamiento estético haya desempeñado un papel de tan escasa importancia, pero no hay que extrañarse, pues toda la estética alemana, desde Kant hasta nuestros días, ha sido más especulación filosófica que teoría del arte, a la inversa de lo ocurrido en los países latinos, especialmente Francia. El arte como actividad manual y la estética como actividad especulativa han tenido pocos contactos en Alemania y por ello aun los más grandes filósofos han sido torpes en la consideración del arte mismo, de la obra de arte misma; han querido aplicar sus ideas sin comprender la relación de intimidad que ha de establecerse entre las ideas y las obras si se quiere abordar legítimamente el pensamiento estético.

¿Qué es lo que presta carácter expresionista a la pintura alemana del siglo xx? Una manera peculiar de acentuar el subjetivismo patético, menos en las formas que en los elementos plásticos, de modo que un pintor alemán puede ser hasta clásico o naturalista y al mismo tiempo expresionista. Prueba de esto se tiene en la tendencia llamada posexpresionista por Franz Roh, también en las tendencias de vanguardia fundadas en principios de constructivismo geometrizante: en todos sus cultores se encontrará siempre

una nota peculiar de dinamismo que abre las puertas de la imaginación a un mundo de irrealidad en el que palpita sin embargo un aliento de subjetividad indecisa, de angustia y de dolor, cuando no de burla o de sarcasmo. Ésta es la nota expresionista a mi juicio: una modalidad particular en el manejo de los elementos plásticos que no se sujeta a lo representado, no obstante su mantenimiento, sino a una interpretación subjetiva que se extiende siempre en la dimensión metafísica. El pintor alemán puede ser incluso minuciosamente analítico pero nunca llega a ser absolutamente naturalista porque sobrepone a la imagen de representación una imagen de creación que lo retrata a él mismo. Y por ello un dibujo, un grabado o una pintura alemana de cualquier época produce una sugestión de misterio y de magia.

No es vaga la apetencia de infinito. Por lo menos el pintor alemán no la expresa hasta el momento en que la corporiza con rigor de cosa, aunque la cosa haya perdido su materialidad. De aquí deriva la tendencia a transformar la pintura en una caligrafía que puede llegar a ser un verdadero sistema de signos, y de aquí deriva igualmente la persistencia de la línea como elemento esencial de expresión. La línea es signo aunque sea continuada y limite formas de representación. Y como es tabla de salvación de espíritus angustiados es dura y concisa, rigurosa, firme, pensada, por lo cual se prefiere el trazo grueso y especialmente las técnicas del grabado: al alemán le gusta manejar la punta dura del buril sobre la plancha de cobre o el lápiz grasoso sobre la piedra litográfica porque estos instrumentos no le permiten dejar nada vagamente anotado en la fluctuación de un tono. Es cierto que también ha descollado en el aguafuerte, pero basta comparar una estampa de Durero con una de Rembrandt para comprender cómo aun con este procedimiento siempre es la línea firme la que predomina. Todavía prefiere más la xilografía, ya que puede cortar con violencia la madera con la seguridad de que cada corte determina zonas de blanco y negro netas y que en definitiva es el trazo el que conduce la mirada del espectador.

Es un lugar común que el expresionismo alemán logró realizarse plenamente sólo en la gráfica y hay diversas razones que lo justifican. Primero, la relativa incapacidad para otorgar expresión al color en sus dimensiones tonales, y se sabe que cuando se lo emplea en tintas planas, es el dibujo el que vuelve a predominar. Segundo, porque tanto el dibujo como el grabado de ilustración permiten conservar la vinculación con el mundo concreto —vital, palpitante, pintoresco— que tanto aman los alemanes, sin peligro de caer en una absoluta afirmación naturalista. Curiosa manera de ser ésta de los alemanes que se acerca a la de los españoles, porque el lector podrá pensar y con razón que unos y otros son los que en el siglo XIX hicieron los más torpes cuadros naturalistas. Y bien, el hecho es explicable, pues el naturalismo es una actitud ilegítima en arte sólo cuando responde a un hecho visual y manual, cuando es nada más que un registro de la realidad viva; los italianos y los franceses, aun en los peores momentos, no han llegado a realizarlo de manera tan miope porque es una actitud permanente y vigente en su tradición, en tanto que para los alemanes y españoles significa simplemente salir del terreno del arte.

El examen de los procedimientos pictóricos empleados por los expresionistas permite arribar a conclusiones similares. Obtienen en general más éxito con el *gouache* o la acuarela «que con el óleo, lo que a primera vista parecería un contrasentido, siendo aquellos procedimientos los que permiten una alusión espacial más pronunciada al producir

naturalmente finos acordes tonales. Pero no hay tal contradicción, pues en general es dibujo coloreado y no acuarela o *gouache* propiamente dichos, de modo que el color se presta por el contrario más generosamente para desempeñar el papel secundario. Por otra parte, nunca han sido buenos fresquistas los alemanes y tampoco lo son los expresionistas, porque el muro tiene exigencias de concreción formal que no se pueden lograr únicamente con la línea. Cuando se trata de la pintura al óleo, o bien liberan la pincelada hasta hacer también de ella una caligrafía cromática, o bien la emplean como plano de color, pero el plano que ellos conciben está muy lejos de parecerse al plano de los cubistas: no es un plano real independiente, como el de éstos, sino un plano virtual que sólo existe en función de las líneas cargadas de expresión que lo limitan. La separación de línea y color, que también fue consecuencia tardía del cubismo, en el momento en que se falsearon sus premisas, ha encontrado en cambio gran eco en Alemania, aunque siempre el segundo sea una apoyatura de la primera.

Este problema del color en los expresionistas alemanes es más complejo de lo que parece, porque en la mayoría de ellos es tan alto y estridente por sí mismo y por el contraste que tentado se estaría de reconocerles virtudes de coloristas. No las poseen, a mi modo de ver, sobre todo cuando ensayan las tintas muy puras: entonces se ve claramente cuán importantes son para expresarse con ellas frente a la magnífica potencia de la línea que las circunda. Ni siquiera en los casos en que parecen cultivar una pintura más rica de variaciones tonales demuestran ser verdaderos coloristas: se advierte que se trata más bien de un claroscurismo disimulado, ya que se limitan a emplear el *dégradé* y nunca adquieren los acordes tonales esa impetuosa energía que constituye la mejor tradición lírica en la pintura francesa. Los alemanes, en cambio, seducidos siempre por el contraste entre lo duro y lo blando, la línea y el color, la luz y la sombra, son naturalmente dramáticos y sienten por ello más profundamente, en el plano del relleno podría decirse, lo que acompaña a la línea como claroscuro.

4. El grupo inicial del expresionismo, denominado *Die Brücke* y constituido por Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff y Erich Heckel es el más importante. De los que se incorporan sólo merecen alguna atención Max Pechstein y Otto Mueller, además de Emil Nolde, se comprende, que a pesar de la vinculación con aquellos, siguió siendo, como hasta ahora, un espíritu solitario e inclasificable.

Existe la mala costumbre de creer que el movimiento, diré constructivista para señalar una tendencia que tendía a dar más importancia a la composición ordenada y equilibrada que a la disposición espontánea de los naturalistas e impresionistas, procede de Cézanne, se afirma con los cubistas y se desarrolla a partir de Mondrian. La línea es justa pero no exclusiva. A su modo, Daumier y Toulouse-Lautrec habían sido constructivos, como Gauguin, y este otro modo de llegar a la composición ordenada, por el equilibrio mental de elementos originariamente desequilibrados por la pasión, es el que precisamente impera entre los expresionistas alemanes. No se trata de “reducirlo todo al cilindro, la esfera y el cono”, como decía Cézanne; no se trata de encontrar el modo de expresarse con las formas geométricas más puras —el rectángulo, decía Mondrian— aunque se las aplique en algunos casos a las formas de representación; se trata de otorgar rigor seudogeométrico a las formas dinámicas de la emoción. Esto fue lo que logró Kirchner con su lenguaje de

líneas curvas dinámicas y de superficies unidas que le permitió mantener el impulso un poco bárbaro que significaba dar a cada elemento una dirección expresiva y al mismo tiempo mantener la unidad general de la composición. En sus telas y grabados abundan los choques y las puntas y a pesar del predominio de las curvas sensuales no faltan las rectas. Se diría un Gauguin más elástico y brutal que en busca de una expresión *standard* de las emociones subjetivas llega hasta crear sus armonías de color dentro de un esquema casi férreo de rosa salmón, amarillo estridente y verde profundo, gama que por otra parte procede inequívocamente de la paleta del solitario de Tahití. Kirchner es el más profundo y el más bárbaro, acaso el que se había compenetrado más con los fetiches de Oceanía. Si alguna similitud puede ser señalada, es con el Picasso que irrumpe después de terminado el período clasicista. La comparación es interesante por los puntos de divergencia: allí donde el español es bárbaro simplemente porque renuncia a toda estética, adhiere a las cosas y trata de expresarlas en su infancia emocional, el alemán es bárbaro porque alimenta una estética inconsciente y porque quiere ser primitivo como los fabricantes de fetiches. Por eso también las consecuencias son diferentes y mientras uno es siembre nuevo e inédito en la creación que sale de las entrañas de su ser, el otro se revuelve en un círculo vicioso que lo condena a la estereotipación. Si en lugar de ver la realidad con ojos de primitivo polinésico, Kirchner hubiera descubierto el mecanismo que conduce a los primitivos de Oceanía de la realidad vivida al sustitutivo plástico, no habría aplicado el esquema aprendido en el museo etnográfico a la misma realidad visual que representaban los naturalistas de fin del siglo pasado; hubiera descubierto el nuevo esquema de la realidad subyacente y esquivado así el peligro de ir debilitando su energía dibujística y dulcificando el color, como de hecho le ocurrió, en busca de una elegancia absolutamente extemporánea.

Hago esta observación al hablar de Kirchner en particular porque lo creo el más valioso del grupo, pero puede ser extendida a los demás con la diferencia de que alguno pudo hallar mejores soluciones en la época de la decadencia expresionista, que ya se advierte claramente después de la primera Guerra Mundial. Hablo aquí de soluciones otorgando a la palabra un sentido muy particular: no se trata de las soluciones que se van encadenando naturalmente a lo largo de la vida de un artista, sino de las soluciones que angustiosamente suele reclamar un artista cuando se ahoga en un *impasse*. El primitivismo bárbaro fue un punto de partida peligroso para los expresionistas; él podía significar una revitalización para el descubrimiento de nuevas formas que correspondiesen a nuestra época, o bien la insistencia en un repertorio de formas que sólo metafóricamente podían ser consideradas en vigencia. Ya he dicho a propósito de los *fauves*, que tuvieron un punto de partida similar, cómo evolucionaron correctamente sólo los que tuvieron la necesaria ironía para desembarazarse del andador primitivo: Picasso, por una parte, Matisse y Dufy, por otra. A los expresionistas alemanes del grupo *Die Brücke* les faltó esa ironía y además el proceso depurador de ideas y emociones que había tenido lugar en Francia. Y por ello siguieron siendo polinésicos después de transcurrido el plan inicial en vez de extraer las necesarias conclusiones que el planteo requería.

Schmidt-Rottluff tenia menos talento que Kirchner y además su primitivismo fue afortunadamente para él menos profundo, y pudo en consecuencia evolucionar hacia una pintura de compromiso dominada por la urgencia de representación, en la que no obstante impuso valores pictóricos auténticos. Su caligrafía es menos insinuante y menos cargada de

pathos, pero, en cambio, saca más partido del color, ligero y sonoro, rico en entonaciones originales sobre un fondo de blancos que lo apoyan para obtener efectos de espacialidad. Por haber formado parte del grupo inicial se advierten influencias parecidas a las que pesan sobre Kirchner y Heckel, pero su gusto innato por la composición rítmica de planos y líneas, así como la tendencia a descargar la pintura de elementos materiales, lo sitúan en un lugar especial. Si hubiera sido más riguroso y de talento más profundo, si acaso hubiera meditado más, podría haber enderezado sus búsquedas por un camino parecido al de Matisse. Pero en lugar de extraer soluciones cada vez más justas de su buen gusto innato, de su rara potencia de colorista y de su original sentido del ritmo, se ha ido ablandando en una expresión que le procura éxitos sin duda, precisamente porque es superficial y amable, pero que lo destruyen como artista de envergadura: la línea se descarga de pasión pero no adquiere la otra fuerza, la fuerza de la pasión intelectual contenida; el color se aligera y se vuelve agradable, aun en los contrastes más inesperados, pero no adquiere la precisión que es menester para reemplazar la efusión del sentimiento. Y por otra parte, línea y color se hallan siempre al servicio de una forma representativa que no posee ni siquiera vitalidad para valer como tal. Sus paisajes y naturalezas muertas de los últimos años se destacan como productos de un alma sin brío y sin conciencia clara del deber de un artista de nuestro tiempo.

Erich Heckel es el más ecléctico de los tres y el que recibe una influencia más profunda de Gauguin, aunque descuelle en el paisaje, en él que viene a conjugarse el espíritu bárbaro y primitivo de aquél con el romanticismo de los alemanes. Él ha ido redescubriendo el encanto de los acordes tonales y hasta de las envolturas atmosféricas, quizás, porque posee una sensibilidad muy fina a diferencia de sus compañeros. Y no obstante, cuando se contemplan algunas telas del comienzo y sobre todo algunas xilografías de formas violentamente angulosas, se comprende que en un momento dado el sentimentalismo un poco desmayado de ahora encontró en las ideas impuestas desde fuera la posibilidad de vigorizarse.

Max Pechstein es aún más superficial, con algunos valores de gracia y de sensibilidad en la expresión de la materia que lo acercan a ese gusto ya calificado que impusieron los *fauves* hace treinta años, pero es el que ha popularizado el expresionismo, cabalmente porque es ligero y amable. En verdad no hizo sino incorporar algunos elementos de expresión que procedían del grupo, sobre todo la energía de la línea, conservando empero una actitud frente al mundo concreto que no vacilo en llamar naturalista. Lo es la *mise en page* de sus paisajes, naturalezas muertas y figuras, por cuya razón, cuando falta el color, en las ilustraciones en negro de los libros, se esfuma buena parte de su expresividad y de su presunta originalidad. Y en lo que se refiere al color, a pesar de que lo endureció y condensó en el plano cuando fue necesario, no deja de ser impresionista.

Más importante es Otto Mueller, no obstante su originalidad relativa, ya que le siguió los pasos muy de cerca a Gauguin, no sólo en la temática casi exclusiva de paisajes y figuras indígenas, sino también en la concepción semi-mural y en la técnica. El dibujo de Mueller es más vibrante e incisivo que el de Gauguin y al mismo tiempo más geométrico; el color siempre es bajo de tono y esto le da a sus figuras un aspecto más brutal,

descollando especialmente en la sonoridad y calidez de sus ocres; su faceta romántica lo impulsaba además a valerse tímidamente del claroscuro aunque equilibraba la composición con sentido intelectual. Pero sólo dio un primer paso y se detuvo, sin abrirse, quizá más encerrado que los otros porque no se fundaba en un arte diferente al de la pintura, como es la escultura en madera de los polinesios, sino en formas de absoluta vigencia pictórica.

El último de los pintores que se adhirió al grupo expresionista, Emil Nolde, es el de más edad y de más talento, pero su obra es muy irregular. Es cierto que su vida va siendo tan larga como para que no extrañen los cambios, pero cuando se lo compara con Ensor y con Matisse, octogenarios como él, se advierte que no hay una línea de evolución en su obra y que los cambios, lejos de prestarle unidad, la fragmentan y desorganizan, como si hubiera sido incapaz de elaborar y cumplir un "plan estético. Su obra es muy irregular porque recoge la herencia del pasado inmediato germánico y aunque preanuncia, con mayor envergadura que los corifeos del movimiento, el expresionismo, conserva rastros de aquel pernicioso seudo romanticismo que se condensó en el *Jugendstil.* Todos son momentos en su obra.

Si se lo juzga desde el ángulo de la fantasía, poderosa fantasía que abreva en el paisaje y el arte del Extremo Oriente y de las islas polinesias, se ve que es menos productiva que la de Ensor, con quien me parece necesario compararlo, porque las formas no resultan de una concepción estrictamente plástica sino de adivinaciones literarias. El maestro belga veía las *drôleries* en formas plásticas y por eso se cargaban de una expresión que no oscilaba a tenor de las exigencias de la moda; en la pintura de Nolde constituyen siempre un tema que se desarrolla, sin que la materia plástica se compenetre profundamente con él. Si se lo juzga desde el ángulo de la síntesis emotiva, a la manera de Gauguin, quien mucho influye en los primeros tiempos, aunque más indirectamente, a través de Munch, se advierte que ni siquiera en los grabados alcanza la fuerza constructiva de aquél, porque su capacidad de síntesis es contrariada por una necesidad, según parece insuperable, de evacuar el sentimiento por medio de la anécdota. Y lo curioso es que deseaba realizar, como los demás expresionistas, un arte decorativo monumental. Si se lo juzga, en fin, desde el ángulo del expresionismo, se observa que perduran ciertos rasgos románticos que no le permiten independizar trazo y color de la forma representativa y por ello, para obtener efectos patéticos, tiene necesidad, a menudo, de forzar la deformación hasta la caricatura.

A pesar de estos reparos, que son fundamentales, Nolde es un artista de singular potencia expresiva que pudo haber sido grande si no se hubiera mantenido en peligrosa soledad. Ha ido perfeccionando su sensibilidad pero en detrimento de la gran idea que toda obra humana debe realizar para ser verdaderamente valiosa. Las series de paisajes de cielo, mar y tierra que ha pintado en los últimos años constituyen un testimonio para juzgarlo: son paisajes transparentes como velos cromáticos en los que transmite una visión emocionada de la naturaleza, recurriendo a un ordenamiento de planos sutiles en el espacio. No aporta una idea nueva, sin embargo, ni denuncia una búsqueda inteligente de medios plásticos; por el contrario, demuestra hasta qué punto se vuelve de espaldas a su tiempo y a su propia juventud para sumergirse en una engañosa serenidad senil.

La ubicación de Max Beckmann empieza ya por ser difícil. Acaso tenga razón Waldman en ubicarlo al lado de George Grosz como uno de los componentes de la *Nueva*

objetividad porque no obstante los elementos expresionistas que se encuentran en su pintura, priva una actitud frente a la realidad que se asemeja a la de aquél. Ante todo por su ironía sangrienta que llega a ser sarcasmo, una ironía actualista, militante, de quien siente en carne viva el entrechocar de las pasiones sin aquella exacerbación de las mismas que obedecía —en el caso de los expresionistas— a una ampliación de horizontes. A la inversa, sorprende encontrar en un hombre tan atado a lo inmediato como para no poder eludirlo, una especie de Toulouse-Lautrec sin genio, toques de refinamiento sensibles que no son comunes en otros pintores alemanes. Es hombre de contrastes permanentes, que siempre halla el modo de sorprender al espectador, aun con recursos de efectismo no siempre lícitos. Es claro que además se ha ido ahogando paulatinamente entre tibiezas que apenas le permitían conservar, como remedo, el gesto ya nada furibundo del que condena y escarnece.

No quiero que el lector se engañe e interprete torcidamente este juicio sobre el artista, tal vez demasiado severo, porque era un pintor de extraordinarias condiciones. Para comprender la contradicción hay que dejar de ver al artista y enjuiciar al pintor, no sólo al hombre de oficio sólido sino al que tiene capacidad de ser expresivo. En este sentido no se encontrará un dibujo, un grabado, una tela que no encierre una emoción y que no la exteriorice con natural simplicidad; su línea es tan potente y su color tan profundo, cuando un color abre una dimensión nueva de su propia significación como tal, que nadie escapa a la sugestión que producen. Si no obstante le regateo importancia no es tanto por razones de expresividad individual sino por otras que se vinculan con el módulo esencial del juicio: las que se refieren a la formación del lenguaje de nuestro tiempo. Y no se piense en este momento en otros solitarios que sólo han sido grandes al anticipar en la soledad el porvenir. Valga el ejemplo de Rembrandt, quien parecía dar la espalda a su tiempo, en los angustiosos años de su vejez cuando echaba las bases, nada menos, que del romanticismo futuro. Sé que es entrar en el campo del vaticinio, pero un crítico debe arriesgarse: Beckmann no crea un lenguaje del futuro porque no inventa formas y se limita a volcar su tremenda personalidad en formas que adolecen del vicio de ser eclécticas. Por eso se advierten resabios impresionistas y hallazgos expresionistas; por eso es el que más se acerca a los *fauves* y acaso el único de los alemanes que recibe la lección de Matisse; todo sobre un fondo de fábula pintoresca y de exacerbación de la baja naturaleza humana, sin que falten hábiles recursos de geometrización de las formas a las que les daba una potencia explosiva en extremo original.

Esta vinculación con Matisse podrá parecer excesivamente arbitraria pero no lo es cuando se mira la pintura que subyace tras las formas de representación. Más lo parecerá todavía si se enfrenta al *esprit de finesse* de uno con la potencia un poco bárbara del otro. Sin embargo, el empleo de tintas puras y planas, la sabia dosificación de zonas de color que el negro delimita y hace resaltar, la factura más limpia y ciertos valores de densidad del tono aun conservando su transparencia, por no hablar de algunas gamas de azules por ejemplo, características de la última época, proceden de Matisse. Es un Matisse endurecido, claro está, por la línea dominante, y desnaturalizado porque en lugar de sacar partido de los contrastes cromáticos, haciendo cantar el color como aquél, aísla los rojos, azules, amarillos y anaranjados con un trazo negro que lo dramatiza. ¿Se dirá que Beckmann no conoció la obra de Matisse o que nunca la estimó? ¡Qué importa! No hablo de influencia directa sino

de coincidencia, también para señalar cuánto más fecunda es la obra del francés que la del alemán. Ejemplo aún más característico lo ofrece el modo de deformar: a fuerza de ser pensada la deformación en Matisse desaparece y todas las audacias se justifican en el plano de una sobrenaturaleza creada por el pintor; Beckmann, en cambio, no puede deformar sin caricaturizar porque su fuerza creadora se ejerce sobre las formas vivas, preñadas de sentimentalismo.

5. También Munich tuvo su *Sezession* en la *Neue Künstler Vereinigung* que se constituye en 1909 con Adolf Erbslöh, Alexei Jawlensky, Alexander Kanold, Wassily Kandinsky, Alfred Kubin, Karl Hofer, Gabriele Munter, Mariana Werefkin y más tarde Franz Marc. De ese grupo saldrán los que van a constituir dos años más tarde *Der Blaue Reiter:* Kandinsky, Kubin y Marc, agregándose luego Paul Klee, August Macke, Wladimir Bechtedeff y Alexander Mogilewsky. Formación extremadamente heterogénea, en la que se pueden advertir todas las tendencias, en boga, de pintores que a diferencia de los expresionistas del norte sienten de modo más agudo la necesidad de apropiarse de las experiencias occidentales y por ello van a unir la voluntad un poco desesperada de los *fauves* y cubistas de alcanzar una forma sintética que sea expresiva por sí misma con la voluntad más desesperada de los alemanes de no renunciar a los derechos de la confesión subjetiva. Kandinsky y Klee van a seguir caminos propios que se enlazan con la pintura de vanguardia de nuestro tiempo; los demás, menos geniales, se quedarán en diversos grados del compromiso entre la construcción que concentra y la expansión que destruye la forma concreta. Alexei Jawlensky, un ruso blanco, es tan exasperado como para llamarlo expresionista, y en verdad lo es aunque su exasperación no lo lleve nunca a la destrucción de la forma representativa por la movilidad de la línea; por el contrario, sus caras son limitadas rudamente por una línea cerrada de fuerte deformación emotiva y es el color —tratado como mancha, sin propósito de modelar pero buscando el contraste de formas oscuras y claras— el que se encarga de dinamizarlas. Alfred Kubin, un austríaco, es sobre todo dibujante y grabador fantasista con algo de la *drôlerie* flamenca, emparentado con los ilustradores del siglo pasado; acaso pueda verse en su espíritu burlón una nota de expresionismo, más de anticipo surrealista, pero de todas maneras su obra no tiene más que valor local. Karl Hofer, un alemán, pudo interesar en un momento dado, entre las dos guerras, cuando la quiebra del expresionismo hizo pensar a muchos en la necesidad de volver a la figuración constructiva. Sus dotes de pintor y dibujante, sobresalientes para la composición sobre todo, le permitieron crear paisajes y figuras en interiores, de materia densa y tonos contrastados, para producir una violenta luminosidad no descargada de intención impresionista. Entonces pareció valioso, pero las etapas de progreso se han sucedido rápidamente y Hofer, incapaz de renovarse, enquistado en una manera, sólo ha podido seguir escondiendo su concepción naturalista tras un esquematismo exagerado, sin aquellas calidades de materia que tenía hace veinte años (escrito en 1952).

Otro interés despiertan Franz Marc y August Macke, pese a que ninguno de los dos llegó a conclusiones terminantes. El primero, mucho más talentoso que el segundo, era un romántico que mucho debía a Delacroix y Géricault —testimonio: sus dibujos— no obstante sus apariencias de modernidad procedentes de una asimilación superficial del cubismo. Cierta afinidad con los expresionistas del norte es también evidente: te diría que logró intelectualizar la desatada potencia emotiva de aquellos, pero no hay que exagerar

tampoco los alcances de esa intelectualización, ya que no superó el terrible flagelo de la estilización de formas representativas. Su color merece mención especial, así como la capacidad de adecuarlo con la expresión de la línea, virtud que a mi juicio procedía de una comprensión inteligente de la obra de Gauguin. Además introdujo en sus óleos y acuarelas una voluntad dinámica —planos que se chocan o se interpenetran— que lo emparientan con los movimientos más progresistas del siglo. Le faltaba profundidad metafísica; ésta es la nota negativa de su obra y por eso su espléndido juego de contrastes tonales y violentos ritmos concéntricos nunca sobrepasó el límite de lo sensible. August Macke, su amigo, no superó un naturalismo enriquecido por las conquistas del planismo abstracto; lo mejor fueron sus dibujos.

Otro grupo está formado por los constructivistas, entre los cuales sobresalen netamente Oskar Schlemmer y Willi Baumeister. La influencia francesa es todavía mayor en éstos, no tanto el cubismo pleno de acentos románticos de Picasso y Braque como ese cubismo mecanicista en apariencia que cultivó Léger. Si Baumeister no hubiera superado esa primera etapa en la que se detuvo Schlemmer, me ocuparía de su obra, pero en los últimos años su talento ha dado frutos tan maduros en el campo, del arte abstracto que rebasa largamente el tema que me he propuesto desarrollar en este libro.

Schlemmer actualiza el problema del espacio en la pintura, problema que se agitaba más o menos conscientemente desde los comienzos del siglo, pero su solución es más simplista que la de sus compatriotas, acercándose más bien a la deformación del espacio tridimensional que caracterizó la pintura metafísica de De Chirico y Carrà. Interiores con escaleras y planos inesperados le permiten crear puntos de vista originales haciendo gala de ingenio y de una gran seguridad dibujística. Y aunque sigue siendo el espacio geométrico absoluto, diríase que se hace elástico por la fuerza de la deformación de las líneas de fuga y por los elementos que agrega: figuras geometrizadas como muñecos, amén del empaste extremadamente original que mantiene la vibración dramática del tono y al mismo tiempo amenaza diluirse en transparencias de acuarela. Además emplea el claroscuro para reforzar el clima de patetismo. Antes de la guerra del 14 la factura del color era más rica de tonos, siempre grises y ocres, y el sentimiento se expresaba, a pesar de la estilización geométrica, con más impudor; después, entre 1925 y 1930, el período en que llega a la madurez, el color se hace más plano y la factura más pulida; y no faltan algunas telas en las que las formas se vuelven más barrocas, deformadas por el movimiento, pero estos ejercicios, o bien son anteriores a sus espacios más estáticos, o bien salen por la válvula de escape de una potencia expresionista nunca del todo eliminada. Un paisaje de 1912 (Colección Fischer, Stuttgart) demuestra que había en él un insobornable fondo romántico.

¿Era Schlemmer un pintor importante? Me parece posible incluirlo, lo mismo que a Otto Mueller, entre los artistas de calidad demasiado encerrados en el propio yo, ajenos a las necesidades de su tiempo, capaces de desarrollar honestamente y con capacidad, ideas de corto alcance si se quiere pero de plena vigencia universal. Este principio de la calidad individual de la pintura, que trataré más adelante al referirme a Bonnard, puede servir de base para enjuiciar toda la pintura alemana que por extensión considero siempre expresionista. Cabe sin embargo la comparación con los expresionistas propiamente dichos, menos sistemáticos pero más profundos, quienes no pudieron realizarse plenamente porque

a la inversa de Schlemmer los sustentaba una teoría estética asaz pobre. En efecto, no implicaba ninguna toma de posición respecto al tema y por ello cultivaron todos los géneros; menos con respecto a los procedimientos, aunque se fue imponiendo lentamente, por obra de su propia naturaleza, el grabado como procedimiento fundamental. En lo que se refiere a las formas tampoco hubo una búsqueda empeñosa que tendiese a la invención; la originalidad se manifestó sobre todo en la acentuación patética sobre formas viejas que conservaban en gran parte su significación original. Desde el punto de vista espiritual tampoco puede desprenderse un sistema de ideas; se limitaron a crear un mundo de estremecimiento artificial, fundado en la alegoría, cuyas resonancias tradicionales permitían afirmar que era germánico. Y lo es, pero el *pathos* no fue suficientemente hondo y al no desembarazarse de los elementos pintorescos y circunstanciales, frustraron la posibilidad de llegar a lo esencial. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, para citar sólo a los mejores, no se dedicaron a perfeccionar las formas apenas esbozadas, las que exigían una larga elaboración para ser verdaderamente formas; se durmieron en las delicias de una sensibilidad que satisface a los espíritus poco profundos de nuestro tiempo. Y sin embargo, cuando se piensa que fue el estado de espíritu expresionista el que nutrió a Kandinsky y Klee se comprende la dimensión de su importancia: toda una simbología del movimiento espiritual que se halla en la base de las tendencias más fructíferas del siglo, procede de ese conjunto de experiencias que durante poco más de una década se realizaron en tierras germánicas.

6. El expresionismo austríaco no tiene la misma coherencia que el alemán, ni el mismo valor, pero es sostenido por dos artistas que deben ser destacados. El primero, Egon Schiele, si no hubiera muerto prematuramente en 1918 tal vez habría impulsado una tendencia expresionista de aliento profundo. Ahora hay que juzgarlo, no tanto por el valor intrínseco de las obras que dejó como por el valor de anticipación de algunos hallazgos. El segundo es Oskar Kokoschka: su obra es copiosa y variada y su prestigio enorme en los países de lengua germánica, de modo que su arte puede ser estimado, no en función de promesas sino de cumplimientos.

No obstante el contenido temático y pintoresco de Schiele, aun más pintoresco que el de Klimt, la línea se endurece, se vuelve angulosa y fría, como el resultado de la búsqueda afanosa de una expresión que nada debe al romanticismo ni al impresionismo, y si fuerza las actitudes, tal vez por influencia de Hodler, es porque quiere resolver la antinomia movimiento-reposo dando a cada forma fijeza emocional y potencia de expansión. Esta clase de búsquedas es la que permite destacarlo, no porque haya logrado frutos maduros, sí porque se puso en el camino de lograrlos. Su trabajo con el color es menos definido: por una parte se inclinaba a seguir la huella de Klimt en el empleo de tintas planas y puras —las que debían corresponder a su dibujo— y por otra se rendía a la necesidad de hacerlo dinámico, denso y vigoroso. Y de este modo le sorprendió la muerte antes de que viera claro.

Kokoschka fue desde el principio un pintor más hecho, pero en su obra se acusa la misma vacilación —hay una serie de tarjetas postales de 1907 en la que sigue la misma dirección de Klimt y la *Sezession*—, no obstante el triunfo evidente de la tendencia expresionista, que se va desarrollando sobre, un fondo de naturalismo nunca desmentido,

casi como su obligada floración. Por otra parte, ataca el problema de modo menos radical y en lugar de buscar la expresión por la línea y el color prefiere hacerlo con la materia. En Schiele se desprende el valor expresivo de la línea y el color de lo representado, mientras que en Kokoschka se va haciendo expresiva cada vez más la materia de la forma representativa. Por eso se explica la influencia de Corinth y de Slevogt, porque tanto el movimiento como el color y la luz no se traducen en formas concretas sino a través de la materia que los expresa. A veces la materia se hace densa y al mismo tiempo plana por el uso de la espátula; a veces se aligera, cuando emplea pinceladas yuxtapuestas, llegando el óleo a parecer acuarela; a veces se impone como tal en las gamas bajas y sordas o parece superada por la energía del color en las gamas altas y brillantes; a veces es luz y a veces es sombra o tiniebla; pero siempre es materia, como si la herencia barroca pesara sobre él, como si fuera incapaz de darle esa objetividad que en nuestro tiempo conduce a su espiritualización por el movimiento liberado. Se ve, no obstante, que presiente la urgencia cuando la pincelada se vuelve arco o gancho —variaciones de la pincelada impresionista, como fue la de los puntillistas o de Van Gogh— y cuando trata de avivar el signo, pero es espurio el signo de Kokoschka por sus adherencias de sentimiento, además porque no es invención que se baste a sí misma sino elemento que emplea para rellenar una forma en definitiva naturalista.

Es cierto que espiritualiza la materia en los paisajes de ciudad y en las figuras que trata como si fueran paisajes, superando la oposición entre fondo y figura, sobre todo cuando logra dar al color una expresión de fría objetividad. Pero no ha sabido ir más allá de esa conquista fácil para un hombre de su temperamento. Hay pasión que se vuelca en su pintura, mas no la pasión del que se busca y se interroga, del que intenta y arriesga. Para dar un cauce a su pasionalidad natural y a su ojo perspicaz extrema la nota patética —sin evitar del todo el peligro de la caricatura— pero ni siquiera es de raices individuales legitimas, como los expresionistas alemanes, respondiendo a mi juicio más bien a un esteticismo extremadamente simple. Por eso se frustra cuando intenta la gran decoración ¡todavía alegórica!, y sólo monumental porque aumenta las dimensiones y fragmenta más la pincelada. Y por eso retorna en sus últimas obras a un torpe naturalismo impresionista con adherencias de sensualidad expresionista, adivinándose apenas al pintor de algunos excelentes paisajes y retratos.

Quizá porque el dibujo y el grabado exigen una meditación ahincada, quizá por ser característicos procedimientos de pueblos germánicos, el hecho es que Kokoschka descuella con más autenticidad manejando el lápiz o la pluma o el buril que el pincel o la espátula. A veces logra, en los retratos, una escalofriante hondura de expresión psicológica y entonces su severidad cobra una grandeza que difícilmente se halla en sus óleos.

7. Con frecuencia se ubica a James Ensor en el movimiento expresionista y en Bélgica —su patria— se insiste sobre su condición de precursor, ya que los cuadros que permiten calificarlo como tal son anteriores a los de Matisse o Nolde. La clasificación no es tan obvia, primero porque su expresionismo es de corte muy singular; luego, porque toda su evolución sigue una línea quebrada y los elementos presuntamente expresionistas se mezclan con otros que de ningún modo lo son.

Si se lo compara con los *fauves* se ve que en lugar de buscar un orden abstracto de la

emoción que conduzca a una expresión objetiva, Ensor busca la exaltación dinámica de las cosas y los seres, a los que representa con el mismo amor que un naturalista y con la misma pasión que un barroco. Es cierto que exaspera el color y que saca partido de la pincelada libre, pero no compone jamás en estado de exaltación ni reduce la tela a un conjunto de formas que actúan en torno de un foco irradiante. Con respecto a los expresionistas, faltan en su pintura los preconceptos culturales que justificaron el arte de aquellos. Sobre todo falta la voluntad de obtener formas que sean signos de adivinación de mundos supraorgánicos. La explosión de la fantasía, la erupción erótica, la austeridad al mismo tiempo que la compulsión emotiva, si existen en la pintura de Ensor, son neutralizados por los sentimientos que se fundan en la experiencia.

Su imaginación puede constituir la pista para entender cómo se opone a los expresionistas. Puede llegar hasta lo absurdo, en esa *Entrada de Cristo en Bruselas* —obra maestra de la juventud— o en las telas en que se alternan las máscaras con las brujas, los esqueletos con personajes de circo. Más aún, es admisible lo que se ha dicho muchas veces: que todo cuanto representa, hasta la hortaliza de un bodegón, se carga de sentimiento mágico y misterioso. Pero nunca independiza su imaginación de las cosas y los seres. Es una imaginación popular la suya de *kermesse;* no la del alucinado que se sirve de ella para penetrar en mundos ignorados, en los que de pronto puede toparse con lo absoluto: la imaginación del expresionista.

La vinculación con el expresionismo es más bien temática y aun técnica que espiritual. Basta pensar en la importancia que dio al carácter para comprenderlo. Ensor no dejó de ser nunca un naturalista, aunque la naturaleza que amó admitiera elementos tan extraños como los del bazar en que transcurrieron los casi noventa años de su existencia: más que las formas naturales, por eso, le interesaron los contenidos de sustancia, como a cualquier buen gustador de placeres sensoriales. Pero también fue un romántico, capaz de crear iluminaciones sutiles y transparentes, tras las cuales se confundían los planos y se esfumaban las figuras, vibrando su yo con amplitud cósmica a veces —en los paisajes— o con fuerte sentido de intimidad burguesa —en los interiores—. Y no faltó la gracia y por momentos la ironía, especialmente en los dibujos y grabados que hacen pensar en la verba incisiva de los ilustradores del siglo XVIII.

En los temas religiosos y al mismo tiempo grotescos es donde parece anunciar el expresionismo: las caretas le permiten anticipar soluciones en el campo de la deformación lineal, pero también en el empaste dinamizado de muchas telas. Expresionismo de pintor de *drôleries,* con sus notas de sarcasmo moralizante, de pintor solitario que se recoge. No, había demasiada meditación y regodeo por si mismo para que pudiera sentir el sacudón, nervioso y espiritual, que lo condujera hacia formas estremecidas. El vasto repertorio de sus sentimientos no hace sino revelar que nunca magnificó el *pathos.* Si hay fuerza expresionista, pues, ella se vincula con la de un Brueghel el Viejo, potentemente equilibrado, o con la de un Goya, violentamente pintoresco; no con la de quienes abrieron el camino a la adivinación del mundo abstracto.

8. También se puede hablar de un expresionismo español, cuyas raíces se hunden, como en el caso del arte alemán, en lejana tradición. Más que un sentimiento de angustia, lo define un estado de desgarramiento que por una parte se resuelve en exaltado tono patético

—aunque siempre con un cierto carácter festivo que procede del carácter popular de todo el arte hispánico— y por otra en pujante rebeldía. Puede decirse que las obras más cumplidas a lo largo de siglos, en la península, son las que proceden de esa veta. A ella pertenecen dos pintores de diferente valer, aunque el segundo sea el que mucho debe al primero: el catalán Isidre Nonell y el malagueño Pablo Ruiz Picasso.

Nonell perteneció a esa estirpe de pintores sensuales, enemigos de la teoría estética, que continuaron, mudando el signo, la tendencia inaugurada por los impresionistas: pintar mucho y pensar poco, ya que la pintura es un oficio manual. También él fue impresionista en los comienzos, a la manera como puede serlo un español, aprovechando de esa prodigiosa manera de enriquecer el empaste por la pincelada corta y la división del tono para transformar el paisaje y el bodegón en señales de una humanidad viviente en la carne. Su intuición y algunos viajes a París le hicieron ver después la importancia del neoimpresionismo y de Cézanne, una vez más, y enderezar hacia la arquitecturación de los sentimientos comunes. No fue un cezanniano, sin embargo. No podía serlo porque su prosapia se hundía en la tradición de los vehementes y su ojo sólido no se satisfacía con la modulación del tono, pero creó formas que sin ser geométricas parecían obedecer a una geometría sensible y emotiva. Gracias al maestro de Aix su obra no tiene caracteres tan marcadamente expresionistas.

Tantas virtudes plásticas en un autodidacto determinaron una obra en extremo irregular. Nonell decía: “Yo pinto y nada más.” Y a fe que lo cumplía pintando con una verba tan encendida como para que no pudiera detenerse a meditar ni a cuidar el oficio. Pero su innato buen sentido y la solidez de su postura le llevaban a la buena senda después del arrebato y entonces creaba una obra maestra. Lo más original en aquella tierra de naturalistas y sentimentales que había olvidado la lección de los grandes españoles de otrora es que supo dar al tema naturalista y sentimental un aliento de grandeza épica: uno de los modos de evadirse de la cárcel expresionista. Nonell no pintaba un busto de mujer o de viejo —sus temas predilectos—, lo esculpía a golpes de pincel que eran mazadas capaces de crear planos. Entre esas pinceladas certeras, duras y austeras, dejaba correr un sentimiento de piedad muy español que adquiría, gracias al embrujo de la forma construida, la potencia del monumento. Otras veces retorcía el trazo, siempre con el pincel, y parecía un Toulouse-Lautrec más ingenuo y profundo, o pintaba bodegones dinámicos y angustiados que se entroncan con las naturalezas muertas de Chardin.

Nonell se extinguió antes de tiempo a los treinta y ocho años, pero su obra sirvió para abrir los ojos de Picasso. Cuando éste llega a Barcelona y ve a Nonell comienza a construir formas plásticas tan duras como para que el espectador sienta que la emoción se desprende del objeto representado para adquirir la rigidez monumental que aprendiera en las telas del catalán. Y como el color no se presta para el logro de esa concisión, se demora en la línea, potenciada hasta el máximo de patetismo, en los cuadros que pinta en Barcelona y París hasta 1904. Más tarde, después de la experiencia seudoclásica del período rosa, influido también por los fetiches negros, lleva su expresionismo lineal hasta la exasperación y se acerca a los franceses. De tal modo el *fauvisme y* este curioso sentimentalismo vienen a tener esenciales puntos de contacto, los cuales explican por qué del gran movimiento expresionista, casi diría su anticuerpo, pudo surgir el cubismo de Picasso y Braque, al que

no fue del todo ajeno Matisse.

9. Ya escribí en otra ocasión *(Ver y Estimar*, nº 2, 1948) que la trayectoria de Picasso no está constituida por una serie de saltos alocados y discordantes. Por contradictoria que parezca, cada etapa ha contribuido a la formación de una personalidad muy armónica que se caracteriza, al revés de lo que piensan muchos, por su sorprendente unidad interior. Creo que sólo cuando sé la comprende así adquiere sentido la frase que acostumbra repetir: "No busco, sino encuentro." Él no busca, no quiere ser *fauve*, cubista, clásico, barroco, abstracto o surrealista; quiere ser Picasso y como tiene dificultad para serlo no trepida en aprovechar de todas las posibilidades que encuentra. Se mete por senderos que lo alejan del camino real, retrocede, vuelve a avanzar, se pierde incluso, y aunque retorna a sí mismo enriquecido, su marcha es extremadamente lenta. Sé que parece todo lo contrario, pero estoy convencido de que se equivocan quienes lo consideran versátil, tornadizo o camaleónico: esa multiplicación exagerada de dibujos, grabados, *gouaches*, óleos, esculturas, cerámicas, tapices, ilustraciones, decorados, evidencia a mi juicio que a pesar de las marchas y contramarchas Picasso es un pintor que no deja de apoyarse en el sentimiento; luego que no le es fácil expresarse: la historia lo dirá, cuando de tantos miles de trabajos escoja un centenar apenas para mostrar el esfuerzo ciclópeo y tenaz de un hombre que en la primera mitad del siglo xx fue más cantera que estatua.

Cuando Picasso abandona su modo juvenil a lo Zurbarán es porque encuentra el románico y el gótico catalanes, encuentra a El Greco y a través de ellos canaliza su apasionado individualismo romántico, creando formas en las que se funde el sentimiento con la línea, el claroscuro y el color. Pero como los modelos tampoco podían satisfacerlo —seguramente le repugnó la impudicia sentimental de esos brotes y él aspiraba a una potenciación más honda de la materia— encuentra en Nonell, como se ha dicho, al mismo tiempo que en Ramón Casas, Toulouse-Lautrec y Steinlen, el modo de dominar la pasión sin caer en abstracciones y produce la serie de monumentales figuras del período azul. Cuando abandona luego esa manera todavía muy española es porque el encuentro con la pintura y el grabado del siglo xviii francés le hace ver que el camino de *La bebedora de ajenjo* ya no es practicable: cambia su paleta, afina la línea, adquiere giros de gracia y trueca la efusión patética por la más liviana y sonriente del payaso y el caminante en las telas del período rosa (1905). Y cuando abandona también esta manera, para inventar formas objetivas y duras —el famoso *Retrato de Gertrude Stein* (1906) — en las que el sentimiento halla una verdadera cárcel en los planos que la limitan, es porque ha encontrado a Puvis y Cézanne, a Gauguin y la escultura ibérica de Gósol. Durante esos seis años, entre Barcelona y París, se desembaraza de las exigencias sentimentales y sensuales, después de haberse complacido en ellas —tal es su modalidad ética— y se pone en condiciones de arribar a una impersonal objetividad. Entonces llega a su primer punto máximo de alejamiento de todo expresionismo.

Pero sobreviene el entusiasmo por el arte negro, que le revela el vasto mundo de la deformación dinamizada de la materia por la potencia mágica, y encuentra el modo de volver al monumentalismo barroco, entregándose durante un tiempo a dibujar desenfrenadamente caras de fetiches, con el propósito de traducir el volumen con palabras de pintor: líneas rígidas pero vibrantes, contrastes violentos de claroscuro, escasa variación

tonal, que le permiten hacer más expresivo al ritmo que al objeto representado. De aquí se desprende el carácter de su pintura de entonces: en lugar de la expresión estática que reside en la imagen, la expresión dinámica que se desprende de la imagen; en lugar del sentimiento necesariamente fragmentado por exigencias de la representación, el sentimiento necesariamente unido por el ritmo arrebatador. También los *fauves* extrajeron consecuencias similares pero con signo diferente: para ellos el instinto fue un medio de liberación de la fantasía subjetiva, a la que bien pronto intelectualizaron algunos; para Picasso fue un medio de volver a las cosas para encontrarles aspectos inéditos por el movimiento que las anima.

Si era fácil encontrar ligazón entre las primeras etapas, si hasta podía suponerse que Picasso iba en pos de un nuevo orden clásico, ésta del arte negro parece por completo descoyuntada, mas no lo será tanto para quien vea la lógica del proceso descrito. Picasso dio de tal modo su versión del expresionismo. Si no hubiera sido el arte negro, habría encontrado seguramente otro expediente para lograr el mismo efecto. ¿No se advierte que este desarrollo es peculiar tan sólo porque el pintor mantiene integérrima su potencia de creación interior y porque no tiene escrúpulos para extirpar las formas hechas cuando no le sirven? Se tiene la equivocada creencia de que la unidad de estilo de un artista se manifiesta en la permanencia de sus formas esenciales. Pues bien, Picasso es el ejemplo más admirable de artista que no se apega a las formas sino a la idea que tiene de las cosas. Por eso sus cambios son fases de un mismo proceso y su inventiva es tan rica y desconcertante, porque las formas que crea son proyectos de una sola imagen del mundo que no llega a condensarse. He aquí la razón de su grandeza y de su debilidad.

Mientras el pintor siga recreando imágenes tal como las ve, la línea no dejará de ser límite de un volumen o de un plano que lo sugiere —el color su relleno y el claroscuro su acento— y nada podrá vencer el estatismo de las formas que están en el universo concreto. Demasiado enamorados de las pastas cromáticas, los *fauves* trataban de vencer ese estatismo valiéndose de la pincelada y los contrastes de tintas en el seno de la materia unificada por el arabesco, pero ni siquiera Matisse tenía éxito, porque los elementos plásticos seguían esclavizados a una visión organicista del mundo. La experiencia del arte negro lleva a Picasso hacia el invento. ¿En qué consiste la novedad de *Les demoiselles d'Avignon* que pinta en 1907? No sólo las líneas son tajantes como los planos que determina el hacha en la madera, no sólo se dinamizan al conjuro de la violencia que manifiestan los ángulos; además se organizan de acuerdo con una estructura rítmica que apenas conserva relación con la estructura representativa: cada desnudo mantiene su unidad de apariencia, pero el volumen, indicado con gruesos signos lineales que tienen expresión por sí, es destruido por el movimiento. Ya lo sabía Picasso sin saberlo, desde la época en que pintaba borrachos y mendigos —compárese *La planchadora* (1904) con *Les demoiselles* y se verá el mismo trazo rígido, el mismo choque en los codos angulosos— pero ahora tiene conciencia de lo que sabe y separa el trazo de la tinta aplastada en zonas homogéneas, llegando a lo que un bacteriólogo llamaría aislar el plano. Véanse los demás estudios de la época y se comprenderá que una curva que desciende del arco superciliar por el dorso de la nariz para chocar con una recta fría que señala su base no es más representativa, sino un plano dinámicamente potenciado que mantiene sólo la idea, de la nariz; que un entrecruzamiento de rayas entre la nariz y el óvalo de la cara constituye otro

plano y que los trazos que componen él busto de una figura son otros tantos planos que apenas aluden al volumen real de la figura. Picasso debió sorprenderse al constatar que esas cabezas esquematizadas encerraban una expresión más honda, porque no es fruto de una mera reacción de la sensibilidad o el sentimiento, sino de un conceptismo instintivo de la realidad. Entiendo señalar así un carácter esencial de casi toda su obra: el ritmo que extrae de las figuras es brutal pero no grotesco, porque se siente que no procede de la extravagancia del pintor, y la realidad que se descarna en el concepto y se dramatiza en el instinto sigue siendo la realidad de las cosas mismas que representa. Picasso abandonará durante el corto periodo estrictamente cubista este modo de crear, para elevarse hacia un subjetivismo lírico, pero volverá a continuar esta gran línea de expresión dramática que comienza con las pinturas negras de 1907.

10. Algunos maestros del primer cuarto de siglo no pueden ser incluidos entre los *fauves*. Con acentos de personalismo sentimental unos, con fuertes caracteres constructivos otros, sujetos o no a una instancia de absoluto, se caracterizan por la anárquica posición frente a los grupos constituidos, por el entronque con direcciones artísticas del pasado y por una vehemente voluntad rebelde. Tan compleja suele ser la expresión de ellos como para confundirla con el símbolo de la expresión misma, sin adherencias o modificaciones, y llamarlos por tanto expresionistas, aunque en verdad no lo sean. Incluyo en este grupo de inclasificables a un francés católico: Georges Rouault, y a tres judíos: Sutin, Modigliani y Pascin, quienes forman a pesar de las profundas diferencias confesionales y de las no menos explícitas diferencias en el hacer plástico, lo que se ha dado en llamar el grupo expresionista de la Escuela de París.

Georges Rouault pertenece a la estirpe de los artistas que se encierran, de los que sedientos de sí mismos compendian el mundo en el escaso repertorio de unos cuantos temas que responden a otras tantas actitudes elementales propias; de los que avaros de sí mismos perfeccionan su ser interior esperando que la catarsis espiritual que toda obra de arte produce sea el efecto milagroso de un contacto; de los que orgullosos de sí mismos sólo ven la realidad en el espejo azogado por sucesivas generaciones de artistas que sintieron como ellos. Parece entregarse con pasión a sus congéneres, pues se irrita ante la injusticia, se conmueve en el amor, lucha contra la ignominia, afirma lo espontáneo y tiembla ante el misterio de la muerte, pero su humanitarismo es más egoísta de lo que se supone. Aunque pinte prostitutas y payasos, personajes bíblicos, paisajes melancólicos o patéticos, gestos grotescos del ignorante o refinados del que sabe, siempre se retrata con la tremenda hondura de quien no ha hecho en vida más que conocerse. Y el mundo que construye, aunque tiene la calidad de mundo por la potencia expresiva de sus formas, nunca deja de ser su mundo, el de sus experiencias, de sus triunfos, de sus fracasos, sobre todo de su dolor. Mundo de intensidad extraordinaria pero inexorablemente reducido en sus alcances.

No es un *fauve* ni lo ha sido nunca, a pesar de su vinculación con los que formaron el grupo desde los tiempos de camaradería en el taller de Gustave Moreau. Le gusta vivir en soledad, pero detesta el instintivismo de los *fauves*, casi tanto como el intelectualismo de los cubistas. Y si quiere ser impersonal porque posee una fe universalista que lo controla, no concibe la impersonalidad sino en función de la más alta y profunda personalidad. Tampoco es un expresionista, si se tiene ante los ojos el paradigma de indefinición de los

germanos: impone al arrebato un freno que presta dignidad sin destruirlo. Más lejos se halla todavía de los movimientos abstractos, no porque rechace la regla que suplanta los elementos, sino porque sostiene que "la pintura es un medio como cualquier otro de olvidar la vida" y cuando se encierra en su interioridad es para remontarla al pasado, a la inversa de quienes sienten la alegría de construir la vida en unidad de sentimiento, de pensamiento y acción.

Como muchos creadores del siglo, no ha querido ser sino Rouault, y a fe que lo ha conseguido, hasta consustanciar ese yo histórico y episódico que es el suyo con el yo eternamente renovado del cristianismo. Pero no es pintor religioso, ni místico. Es demasiado libre para que sujete las formas de su imaginación a las exigencias de un dogma y demasiado comunicativo para que se conforme con la beatífica satisfacción de quien siente a Dios dentro de si. La fuerza de su arte, la fuerza que se derrama o se contiene en sus obras, es de raíz metafísica, no religiosa. Lo que éstas revelan es la profundidad de su contemplación de la vida humana, sobre la cual ni resbala ni penetra, pero a la que tampoco emplea para saltar o volar. Su metafísica es trágicamente personal, el endiosamiento de su yo desesperado, como la de ese otro gran metafísico de la pintura, el único con quien es legítimo compararlo: Rembrandt. Uno y otro se dan las manos a distancia de tres siglos para señalar el comienzo y el fin de una época durante la cual se otorgó al sentimiento, a fuerza de profundizarlo, la dimensión universal.

Porque Rouault sigue siendo un romántico. Mezcla de humildad y soberbia, de modestia y orgullo, parece haber tenido desde el comienzo la vocación de salvar al romanticismo, dando a la desesperación el necesario tono épico de la grandeza sobrehumana. Por eso, en lugar de los pequeños temas, revitaliza los grandes, tal vez uno solo, el de la redención por el sacrificio de Jesús, con su cara cómica y su cara trágica, corno si permaneciese todavía en la fase indiferenciada de los principios del arte helénico: hasta en los momentos más sublimes sus personajes cargados de *pathos* se mueven como comediantes, en tanto que sus personajes de *Commedia dell'Arte* nunca dejan de exteriorizar una honda melancolía metafísica.

Pero su romanticismo tiene caracteres peculiares. Más se acerca al romanticismo latente que se siente ante las obras de los artistas medievales, desde el ingenuo imaginero gótico hasta Grünewald, o al romanticismo explícito de los cultores de lo grotesco —Goya, Daumier o Toulouse-Lautrec— que a los románticos de verdad. Acaso porque su romanticismo se nutrió en la fértil tierra de Delacroix en el comienzo y no fue, en modo alguno, ajeno a la exaltación de lo característico de Daumier. El sentimiento no es río ni lago en su alma, sino torrente y en ocasiones cascada. No se expresa con la vehemencia recogida del que sufre en soledad, sino con la vehemencia exultante del que expone su soledad como ejemplo, sin la prescindencia ética que caracterizó a Cézanne, uno de sus maestros. "En realidad pertenece a la categoría de los tímidos explosivos", ha escrito Jacques Maritain, y la caracterización es extremadamente justa.

Tales notas configuran su estado agónico. Nada en sus pinturas o grabados alude a la existencia; todo es un fluir agónico hacia inapresables valores absolutos que él no puede sentir sino en la carne macerada por el dolor. Al espectador se le oprime el alma ante los dolores de Jesús o de esos hombres y mujeres que tanto se le parecen, y en su propio

tormento descubre que el artista es dominado por una urgencia catártica de expiación. La que le lleva a moralizar con furor y sobreabundante energía. Pero también tiene su cara seráfica y cuando crea con los ojos que le corresponden la potencia del drama se resuelve en canto lírico y plegaria ante el Señor. Quien no llegue a descubrir esa doble faz de su espíritu —la espada de fuego del que increpa y la dulce caricia del que consuela— no penetrará en el mundo agónico del artista que por tantas razones recuerda a Pascal, a Unamuno y a Kierkegaard.

Ese estado agónico es el que le lleva a oscilar entre la afirmación de la materia, como sustancia y como color, y de la individualidad anímica, en la dirección de la pincelada y en la violencia de los contrastes, y el empleo de las formas abstractas que hereda de su tiempo. Pero su espíritu de síntesis no responde a un concepto moderno de la creación. Rouault huye del detalle y concibe en grande porque quiere ser más expresivo de una verdad que siente, no de una verdad que piensa.

Su obra no es unívoca. Son variadas las direcciones de su alma y los instrumentos de su acción. Y digo acción porque como bien lo enseñara Santo Tomás, el arte es virtud de la inteligencia operativa, no de la contemplativa. ¿Puede ser un contemplativo quien siente tan agudamente el dolor de la carne, quien no puede concebir la cara del Señor más que con los trazos del que sufrió vejación, dolor y muerte en la cruz? ¿Puede ser un contemplativo el que sólo expresa la contraparte del dolor con las notas grotescas del payaso, la prostituta o el miserable? Ni siquiera cuando da rienda suelta a su *vis cómica*, en los grabados de ilustración sobre todo, puede serlo. Su humor es sarcasmo.

Su obra no es unívoca y, sin embargo, también puede ser presentada como la de un artista que gasta toda la vida en la creación de una sola imagen. La energía del creyente y la pureza del artesano que luce en sus obras de juventud —finas armonizaciones tonales, poesía intensa del color, clara y medida pero sensible composición— no podían sostenerse a lo largo de tantos años. En verdad creó Rouault todo el universo de su arte entre 1903 y 1911. Después no hará más que perfeccionar las formas entrando cada vez más en su intimidad religiosa y superando la caricatura; se dedicará al grabado para producir la serie *Miserere*, acaso su obra maestra; alcanzará una equilibrada madurez allá por 1930, año en que pinta *Le vieux roi* —paleta compleja y todavía feroz, pero neutralizada en sus efectos de violencia por los gruesos trazos que ordenan la forma de manera rigurosa—, y declinará en los últimos veinte años. No porque se repita o se plagie corrigiendo impenitentemente cuadros antiguos o «elaborando planchas de sus grabados hasta el cansancio. Si su color pierde la potencia interior, si la pincelada carece de frescura y la composición de dinamismo, no es sólo porque repita los temas; es porque cosecha los frutos de su soberbia, ya que nadie puede ensimismarse tan tenazmente, so pepa de esterilizarse, cuando el hombre se halla en el cuajo de nuevas soluciones colectivistas. Las crueles palabras de Léon Bloy en 1907: “Si fuerais un hombre de plegaria, un eucarístico, un obediente, no podríais pintar esas horribles telas; un Rouault capaz de la profundidad sentiría un poco de terror”, predicen amargamente lo que se viene a comprobar cuarenta y tres años después (escrito en 1952). Le ha faltado fe a Rouault para entregarse, esa fe en la pureza que salva a Matisse y que brilla en la única frase de Fra Angélico —otra vez la misma conjunción— que se conoce: “El arte exige mucha calma y para pintar las cosas de Cristo es necesario

vivir en Cristo." Rouault ha vivido demasiado en la carne y se viene agotando en el círculo vicioso de su propio sitio, de su agonía.

11. Cuando un aficionado a la pintura se enfrenta con un cuadro naturalista, si no tiene una sólida cultura visual y del gusto, supone que se le muestra tan sólo algo que existe y en alguna forma se siente como enajenado por esa realidad objetiva y concreta. Si es un cuadro clásico, advierte, en cambio, que los elementos formales se combinan de acuerdo con un orden que no es el de las cosas representadas, sino un orden que participa de lo humano en cuanto es creado por el hombre, pero también de lo inhumano en cuanto alude a valores de permanencia. Si bien ve que son imágenes de cosas que existen, también comprende que esas cosas existen en un plano que no es el terrenal. Si es un cuadro romántico expresionista, se le impone con pasmosa rapidez el deseo del artista de que abandone el mundo de las relaciones concretas, siente que todo está referido a una instancia de valor ajena al hombre de carne y hueso y percibe que son imágenes de cosas irreales.

Ésta es la actitud que ha de tenerse cuando se trata de comprender la obra de los expresionistas, en la que todo es sugestión y misterio, impulso. Y como la virtud de ellos ha sido la de desgajar la sugestión, el misterio y el impulso de las formas representativas, transformándolos en estados de tensión que se manifiestan de manera abstracta en la línea y el color, o en los ritmos igualmente abstractos de la composición, vienen a anunciar lo que lograron los de la segunda generación de expresionistas, especialmente los alemanes: la abstracción del sentimiento en el signo lírico.

Ninguno de los componentes del grupo expresionista de la Escuela de París, cultores de "un romanticismo del sufrimiento moral", como los ha llamado Waldemar George, llega a tanto. Pues ninguno comprendió cuál era la dirección del arte de nuestro tiempo, ni sintió, por ende, la necesidad de formar grupo y comulgar en las ideas. Pero en diferente medida y con diferentes medios los tres aportaron algo en esa búsqueda todavía ciega de los años inmediatamente posteriores al armisticio del 18. La biografía de Pascin (Julius Pincas), el búlgaro *dandy* que se paseó por Europa y América para terminar suicidándose a los cuarenta y cinco años, explica su arte de dibujante, pintor y grabador. Pesimista y vicioso, capaz de la sátira pero no de la violencia, porque era un escéptico, Pascin une a Renoir con el expresionismo: el espíritu del erotismo refinado en que vino a terminar aquel heredero de los grandes eróticos de los siglos xvii y xviii y el espíritu de violencia instintiva. La línea es incisiva en Pascin, expresionista porque corre de un acento a otro, y el color es matizado y transparente, manchas a veces irisadas que introducen las armonías más evanescentes. Pero el dibujante agudo supo dotar a la línea de una flexibilidad y de una capacidad de expresión desconocidas; desconocidas porque no se ajustaban al modelo de representación y, en cambio, surcaban el espacio como signos de embriagadora fantasía.

Chaim Sutin es el expresionista más exaltado, el que más se acerca a los alemanes, aunque la exaltación no lo lleve a disolver la forma, tal vez por la sana influencia del clima parisiense. La figura, el retrato, la naturaleza muerta o el paisaje le sirven para condensar en obras desiguales lo que constituye su más preciado galardón: la voluntad de otorgar una expresión al color, que al mismo tiempo es expresión dramática y de eufórica fantasía. No se puede dejar de mencionar a Van Gogh a propósito de Sutin, pero el color es menos rutilante, aun después de su estancia en el Mediodía, y la sustancia más variada. Sutin era

un nervioso, un artista del temperamento más que de la idea, y por ello la pintura se transforma en sus manos, enriqueciéndose en una dimensión expresiva que no podría conducir sino a la abstracción emotiva. Su permanente insatisfacción, el estado de tensión que se agotaba, la violencia imaginativa y la falta de ideas claras hizo que en su no muy larga vida introdujera nuevos valores de vibración. Pero no era un romántico ochocentista que se encerraba en su torre de marfil; necesitaba el estímulo exterior para que sus imágenes caóticas recobraran en la materia el derecho de existencia. Y de este modo sus formas adquirieron una curiosa plenitud objetiva que lo acercan a quienes avanzaron más rápidamente que él.

El crítico afecto a indagar los orígenes de una expresión artística puede sentirse a sus anchas cuando se trata de la obra de Amedeo Modigliani, pues no necesita ser muy sagaz para que se le aparezcan uno a uno los elementos que intervinieron en su formación. Que Cézanne significó para él como para cualquiera de los artistas del siglo el descubrimiento de la regla que permite el dominio de la naturaleza por el espíritu es por demás evidente. También que el modo escultórico no le abandonó jamás y por ello alguna coincidencia con el Picasso del período negro se produjo en torno de los fetiches africanos. Que admiró a El Greco y acaso extrajo de sus formas alargadas la manera original de estilizar la figura humana es también innegable. Y que siempre le guió un deseo y una necesidad de obtener valores tan puros en el orden formal como los de la estampa japonesa y tan profundos en el orden de los contenidos como los de la tradición etrusca y del arte copto del Fayum. Pero, además, no faltan líneas de coincidencia con Matisse y con Carrà en el paisaje y con Toulouse-Lautrec en el expresionismo intencionado del trazo y con el mismo Ingres en el enlace melódico de las formas con la línea. ¿Para qué multiplicar las conjunciones, ya que sé hasta qué punto puede hablarse de influencias en este malogrado rebelde?

Más importante es señalar, a mi juicio, las discrepancias fundamentales con sus compatriotas, quienes han seguido, pese al interregno futurista, la vieja tradición mediterránea, según la cual la espiritualización formalista no se divorcia de la materia. Por eso el arte de Modigliani se presenta como el único punto de reparo, en Italia, en ese ascenso lento pero firme hacia formas desmaterializadas. Sin embargo, quedan rasgos de italianismo en este genial bohemio del *quartier latin.* Ni Picasso, ni Lautrec, ni el arte de los persas, indios, chinos, japoneses y africanos —en el que parece haberse inspirado— la impidieron expresar su simpatía por el hombre en los ojillos como almendras y en los labios finos como si fueran de muñeca, sobre todo en las pálidas o subidas coloraciones de sus empastes para dar vida a la carne. Carne que debió ser transida de dolor, como fue la suya, pero que se purificó en su espíritu de alcohólico empedernido, para hacer que brillara la irrefrenable alegría de vivir, esencia de la italianidad.

Fuera de unos pocos paisajes, Modigliani no cultivó sino la figura: el hombre, la mujer, el niño, el viejo, el retrato o el desnudo; siempre la imagen solitaria del hombre moviéndose en un extraño espacio que no tiene las tres dimensiones de la perspectiva clásica, pero tampoco las pretendidas dimensiones de la profundidad cubística. Sus formas duras y precisas en las que alude al volumen pero no lo presenta, se mueven, sin embargo, en un espacio pleno de vitalidad *sui generis.* Esta originalidad de su concepción procede de

un hecho curioso en nuestro siglo: Modigliani sigue siendo, como sus antepasados florentinos, por encima de todo un dibujante. Es una línea tan original la suya como para ser límite en el plano, cargada de sentimiento emotivo y de dinamismo físico, y al mismo tiempo resumen de planos que se superponen. Con ella no alcanza a aislar el otro plano, el que se independiza del fondo, entre otras razones porque le guía una voluntad de unificar la forma representativa con la forma expresiva, pero hasta diría que supera la etapa cubista para llegar a un campo más actual de abstracción simbólica.

Es claro que no faltan resabios del pasado, no en los empastes, como se ha dicho, pero sí en la organización de los ritmos en arabesco, ni siquiera neutralizados por una actitud de vigilante inteligencia como en Matisse, y más todavía en la voluntad de endurecer un sentimiento que no podía ser sino individualista, los cuales lo vinculan con el ochocientos. Pero en este expresionista de 1908, más sensible pero no menos duro que el Picasso del período azul, se fue perfeccionando el deseo de construir con frialdad de geómetra —valga la paradoja— el símbolo del sentimiento y no de sus efectos dinámicos. Esa unidad de estilo que tantas veces se le ha reconocido, sorprendente, sobre todo, cuando se piensa en que muere tempranamente a los treinta y seis años, como si hubiera podido permanecer ajeno a todo cuanto procediera de los demás, es la nota que define su genio. No solamente por el logro en sí; más aún por el arduo camino elegido que permite afirmar la preeminencia de Modigliani sobre cualquiera de los expresionistas de su tiempo en lo que se refiere a su capacidad de encerrar la emoción frente al hombre en formas de monumental perennidad. Nadie ha sido más sobrio o más profundo, sin gestos, sin excesos de ninguna clase, sin recurrir a los consabidos recursos románticos, bastándole la línea y una pasta generosa pero fluida para conservarle a la figura humana una dignidad que inexorablemente iba a perder.

Modigliani muere en 1920 cuando recrudecía el empuje expresionista y el cubismo parecía sucumbir, antes de que sus propias anticipaciones de dura objetividad encontraran el modo de desarrollarse. Otros expresionistas liberaron el trazo y el color; Modigliani no llegó a tanto, a pesar de que su método de las elisiones, en el dibujo especialmente, y de los encajes mecánicos de la cabeza y el cuello, como si la primera girara sobre un gozne, señaló el comienzo de la destrucción de la figura humana en su pintura.

12. No es arriesgado afirmar que las tendencias de vanguardia de nuestro tiempo han sido impulsadas por un deseo ferviente de tocar las fuentes mismas de la creación, con abandono más o menos consciente de todo lo que puede provenir de la elaboración inteligente de las formas representativas. Ese deseo, compartido con diferentes caracteres por latinos, germanos, “ sajones o eslavos, ha determinado la revaluación de todos los periodos históricos en los que se advierte un punto de partida de la expresión, así como la consiguiente desestima de aquellos que presentan, en la madurez, formas hechas y, por tanto, no susceptibles de evolución. Se prefiere el arte oriental todavía un poco bárbaro de los sumerios y los egipcios del Imperio Antiguo a las manifestaciones acabadas de los persas o del período saíta; se prefiere el arcaísmo griego, el arte etrusco primitivo o el románico a Policleto, los retratistas romanos o el estilo gótico. Pero más importante que esa revaluación son los descubrimientos del arte precolombino de América, del arte de los africanos y polinesios, del arte de los niños y de los ingenuos; más importante, digo, porque

sin duda alguna han aumentado las dimensiones de la creación.

El problema primero y más curioso por cierto que se plantea es a propósito de la supuesta intelectualización del arte de nuestra época, ya que nadie puede negar que si los dos términos de la disyuntiva fueran verdaderos, la conclusión debería ser falsa por contradictoria. No hay tal contradicción, sin embargo. Lo que se observa es un planteo dialéctico, entre una realidad que se agota —la del pasado— y una que se anuncia con marcados acentos intelectualísticos, pero que necesita de esta rebelión vital como punto de partida. A la inversa de lo que suponen los profanos, quienes dicen que el arte se ha intelectualizado demasiado, el factor predominante en casi todos los sectores es el vitalista y la mayoría de los artistas sienten una especie de santo horror a todo lo que sea pensamiento. Y en verdad poco es lo que piensan, salvo los geométricos, quienes evolucionan. Pero hacen formas cada vez menos rigurosas con luces y reflejos de diversa manera.

El arte de los pueblos primitivos, de los ingenuos o de los niños interesa enormemente por el contacto prístinamente ontológico que denuncia, como por la presencia actuante de la vida generando formas que excluyen la especulación mental. Pero la admisión de esta tesis no significa la desestima de toda actitud inteligente, lo que transformaría el magnífico progreso del hombre en una voluntaria y suicida regresión. Se puede comprender el valor de rejuvenecimiento de tales posiciones primitivas, pero de ninguna manera se las puede aceptar como metas definitivas de la cultura, no sólo por las razones dadas, sino también porque ello entrañaría una nueva detención, tan suicida como la que implica cualquier academismo. Ya se ha visto en este libro hasta qué punto *fauves* y expresionistas se beneficiaron del arte africano y polinesio; también sus peligros. Ahora me ocuparé de otras formas que tienen relación con el mismo espíritu: las ingenuas y las folclóricas, eligiendo la obra de los dos pintores que las han cultivado con mayor eficacia.

Henri Rousseau, el Aduanero, no sabía pintar. ¿Qué se quiere decir cuando se afirma de un hombre que no sabe pintar? Que desconoce los modos admitidos por una tradición para el empleo de los elementos artísticos. Rousseau desconocía la perspectiva geométrica, el arte de la degradación del tono y el claroscuro, las reglas de la composición, etc. Pero, en cambio, poseía dos virtudes que hicieron de él un gran artista: la de no poner una línea o un color más que en la medida necesaria para expresar lo que veía y sentía, y la de tener una imaginación tan exaltada como para que él mismo confundiera las imágenes con las cosas reales. La primera es la virtud esencial que un artista tiene al nacer, la que le permite usar los colores, en el caso de la pintura por ejemplo, como los hombres comunes usan las palabras. La segunda, no menos esencial, es la que le permite crear con esos medios de que dispone un mundo coherente sólo porque es vital, y, por tanto, real. Si Rousseau no hubiera tenido más que esas dos virtudes no habría alcanzado el reino del arte, pero además era un hombre inteligente y aprendió, no sólo practicando el noble oficio, sino también en París, donde se instaló después, y de ese aprendizaje inteligente surgieron sus obras más cumplidas.

No hablo de técnica, ya que la técnica no es denominador común, sino numerador variable en cada caso; hablo de un aprendizaje inteligente, el cual comprende, al mismo tiempo que el refinamiento de los medios de acción y el asentamiento de los de

imaginación, la toma de conciencia frente al acto de crear. Y bien, lo que explica el enorme éxito de Rousseau fue esa nada frecuente conjunción en un momento en que París, sobre todo, tenia una sensibilidad quintaesenciada para percibir todo lo que pudiera significar remozamiento. Pero el éxito de Rousseau ha tenido consecuencias catastróficas, una vez pasado el período de entusiasmo. No me refiero tanto a la multiplicación de pintores ingenuos por el mundo, que ningún mal hacen a la humanidad; sí a la influencia que el ingenuismo ha ejercido sobre ya varias generaciones de pintores. ¿Mediocres? Sin duda, pero no hay que olvidar que a los pintores mediocres también les compete desempeñar un papel de importancia. Son los falsos ingenuos los que han confundido la torpeza con la creación, sin advertir que ellos pintan signos muertos que verdaderamente son torpes, mientras Rousseau empleaba un lenguaje tan vivo como para que nadie lo considerara torpe. Rousseau no era torpe, en efecto, y por eso su mundo de plena objetividad sobrepuesto al de sus ingenuas relaciones con la naturaleza y la sociedad humana conserva hasta hoy, y la conservará seguramente, la fuerza de expresión coherente que no sólo deriva de sus capacidades individuales, sino también de la comunidad capaz de nutrirla y actualizarla. ¿Se ha observado que en los últimos veinte años no ha aparecido ningún nuevo ingenuo de talento? ¿Dejan de pintar los pintores domingueros o simplemente la voluntad social se endereza hacia otras metas?

El siglo ha dado otros ingenuos de valer. Pero aquí sólo interesa destacar una actitud y aprovechar la ocasión para señalar la necesidad de que el crítico del arte contemporáneo distinga entre el valor relativo de ciertas direcciones, como ésta del ingenuismo, y el valor absoluto hacia el cual se tiende. ¿Osaría alguien afirmar que el destino de la pintura es el marcado por los ingenuos, o por los niños? Lo que cabe comprender es la lección de humildad que dan y cómo gracias a esa adhesión emocionada a la realidad pueden transformarla en algo vivo, artísticamente hablando, por medio de signos que la expresan. En este sentido me animo a afirmar que la pintura ingenua, así como debilita y engaña a los mediocres, ha favorecido a los grandes iniciadores del arte abstracto. Sin los antecedentes de la pintura ingenua mal podría explicarse la eclosión de un Kandinsky, un Klee, un Miró. En estos casos la vinculación podrá parecer legítima, ya que en el signo lírico que crean queda más de un resabio de dibujos infantiles o de pinturas de pueblos primitivos. Pero llevo más allá la conclusión, a los que cultivan un arte abstracto menos unido con la realidad visible, quienes tienen que ser muy ingenuos en el buen sentido de la palabra para creer que las formas que salen de sus manos tienen la realidad simbólica que no pueden tener las de representación. También Mondrian, el más austero de todos, fue un ingenuo y gracias a esa ingenuidad genial pudo echar las bases del arte abstracto. Pero la ingenuidad de unos y otros no se manifiesta en la repetición de las formas creadas por los ingenuos —no se trata de seguir pintando en falsa perspectiva o entrechocando tonos que se armonizan agriamente—, sino en el aprovechamiento de la actitud para inventar formas que respondan a un cálculo inteligente de posibilidades. Un paisaje ingenuo de Rousseau frente a una tabla de Mondrian o un objeto de Pevsner está en la misma relación que el fetiche africano frente a una tela de Matisse o de Picasso. Y así como éstos bien lejos estuvieron de copiar los fetiches africanos y sólo aprovecharon la lección para inventar ritmos más dinámicos, los abstractos no han copiado a los ingenuos, pero si descubierto gracias a ellos la posibilidad de introducir una espacialidad dinámica en el cuadro que las tres dimensiones de la rígida

concepción inteligente del pasado no permitían en modo alguno. Podrá hablarse de fundamentación matemática de este arte de *n* dimensiones, pero lo que no ha de olvidarse es que el principio de superposición de puntos de vista y de anulación del espectáculo visual ordenado por la geometría de Euclides fue impuesto por los primitivos y los ingenuos antes que por los abstractos. Si bien se mira, no hay por qué sorprenderse, ya que el mecanismo de la creación artística ha venido obedeciendo desde los comienzos de la humanidad a ese movimiento de vaivén que lleva de la intuición fantástica a la intelectualización, del tabú al dios, de la imagen mágica a la imagen de representación.

El caso de Marc Chagall, a quien se puede considerar folclórico, es sumamente complejo. Primero, porque no se trata del folclorismo genuino, sino de formas folclóricas que se combinan con el recuerdo, la fantasía y el ensueño; segundo, porque no es un ingenuo, ni ha sido ajeno a las invenciones de avanzada del arte europeo occidental; tercero, porque a consecuencia de ser un ruso que vive en Francia y viaja por doquier, ha asimilado, además de la experiencia latina, la de los germanos, sin dejar por eso de ser un eslavo en definitiva.

Ha de comprenderse que el interés por el folclore se funda en razones parecidas a las que despiertan las obras de primitivos e ingenuos: también son manifestaciones de vida directas, en las que no parecen actuar intenciones definitivamente intelectuales. Hay, sin embargo, diferencias esenciales, pues el folclore procede de núcleos sociales campesinos que se han ido acomodando a las estructuras de civilización urbana. Si bien sobrevive la energía un poco bárbara del origen, ya difícil de rastrear, las formas se han ido debilitando y transformando en moldes, siendo más importantes los elementos de ornato que los de expresión: la ciudad ha logrado prostituir el folclore en un momento histórico en que el campo no puede ya sino vivir de un pasado glorioso.

Los románticos pudieron entusiasmarse con el folclore porque tuvieron una concepción de la vida acentuadamente historicista y a través de él no endiosaron la vida, sino la vida pasada. Pero en nuestros días ni lo popular se confunde con lo campesino, como en el siglo XIX, ni el pasado impera tan tiránicamente, y por eso un arte que se funda en el folclore no deja de tener una nota de anacronismo a la que no escapa Chagall. Por eso los artistas que se inspiran en formas folclóricas tienen que ser siempre originales, han de presentar aspectos inéditos e inesperados, pues alimentan una curiosidad desmedida de espectadores que sólo se conforman con rarezas cada vez más extraordinarias. Cuando la fuente se agota, comienzan a repetirse o a forzar disparatadamente la nota de fantasía y ése es el momento en que están perdidos; con mayor razón si el folclore no es vivido, sino recordado, porque entonces se agrega un factor personal de desvitalización. Esto es lo que le ocurre a Chagall, quien no llega a crear formas de valor universal, y por eso su pintura se eleva en función de la potencia de novedad del folclore que expresa y de la propia potencia para sublimarlo en recuerdo vivo, o desciende cuando se debilitan ambos factores. Durante más de veinte años pudo interesar con su folclore exótico de pequeña ciudad rusa, pero con el tiempo la adorable ingenuidad de los amantes voladores, de los techos de cabañas milagrosas, de los burros paracaidistas, de las flores y los viejos mendigos que tocan el violín, se ha ido transformando en meloso confite para románticos a destiempo.

No se me escapa que algún lector podrá indignarse y decir: Chagall merece que se

lo juzgue, no en función de sus temas, sino de sus virtudes de pintor. Aparte de que esta discriminación es imposible y falsa, no lo presento lisa y llanamente como un folclorista por el deseo de rebajarlo, sino porque honestamente pienso que todo lo demás que procede de sus virtudes de pintor es tan sólo expediente para dar vida a una concepción del mundo que cabalmente considero folclorista. Otra cosa diría si Chagall hubiera evolucionado y sobre el andamiaje de su Vitebsk natal hubiera encontrado la manera de depurar sus formas hasta no conservar más que la esencia del folclore. En cierto modo es lo que hizo Klee, a quien considero uno de los más grandes maestros del pasado. Pero Chagall ha ido perdiendo el espíritu y conservando la apariencia y esto explica, a mi juicio, el bajo nivel de toda su producción última y la escasa importancia de su aporte, ni siquiera por la serie de vitrales que hizo para la Universidad de Jerusalén. Siempre la misma idea porque soy consecuente conmigo mismo y porque abrigo la esperanza de convencer a alguien sobre la necesidad de juzgar de acuerdo con principios de vigencia social y no individual.

El examen de la obra de Chagall permite comprobar ese debilitamiento, pero también las espléndidas condiciones que tenía. Se advierte que era un verdadero pintor, con una fuerza de originalidad avasallante. Se advierte también que asimiló las conquistas del cubismo y el futurismo, las cuales le permitieron atemperar los excesos de su expresionismo original e introducir su modo *sui generis* de dinamismo en un espacio de dimensión poética. Así pudo componer sus mejores obras entre 1912 y 1920, en un camino de estructuración severa del cuadro y de objetivación formal, tras las cuales el aliento folclórico sólo perturbaba como necesario punto de partida. La sugestión de misterio no era romántica sino en la medida necesaria y podía suponerse que se iría resolviendo en una extraordinaria claridad de imaginación. En lugar de esto, que a mi juicio lo hubiera madurado al superar los resabios de materialismo romántico afines con una concepción no vigente hoy día, ha ido cediendo al deseo de aumentar el valor expresivo de su pintura en el orden de la calidad: la materia se hace espesa, la pincelada libre casi como la de los impresionistas, el color sonoro y elegante, e insensiblemente según supongo ha vuelto a echar mano, por desesperación ante un contenido más hondo que le es esquivo, de la temática del pasado. No sólo se repite sin la gracia ingenua de otrora; ya no puede componer una gran tela, porque ha ido perdiendo la energía de contención intelectual y tal Vez por ello busca una expresión patética que carece de raíces profundas. No es de extrañar que descuelle más en el grabado de ilustración de libros, a pesar de que en él demuestra con claridad meridiana hasta qué punto retorna a la concepción *fin de siècle.* Tampoco cabe sorprenderse demasiado si tiene éxito todavía para pintar ramos de flores de extraordinaria riqueza de sensibilidad. Chagall se ilustra a sí mismo cuando pinta, dibuja o graba, pero ese sí mismo que ilustra no mira hacia el futuro sino hacia un pasado definitivamente muerto.

¿Por qué incluyo a Rousseau y a Chagall entre los expresionistas? Ante todo porque le otorgo a la palabra un sentido de categoría y no de simple designación de una tendencia; luego, porque considero que expresionista es el que busca y halla sus formas en el plano de la mayor adhesión posible a la realidad que se vive, alejándose de toda conceptuación mental. Lo que permite separar netamente a los expresionistas de los cubistas y demás componentes de otros movimientos intelectualistas del siglo. De otro modo la palabra carecería de sentido, ya que, en última instancia, toda obra de arte es expresiva.

IV. EL CUBISMO

1. LA GRAN conquista estaba en cierne cuando los *fauves* comenzaron a desertar. Sólo faltaba sacar la paradójica consecuencia de que era necesario volver a Cézanne para hacer que sus planos transparentes y fugitivos de color modulado fuesen macizos y de bordes afilados. Faltaba también librarse de la figura humana, que arrastra hacia los abismos de la personalidad emotiva corrompiendo con sus solicitaciones episódicas la pureza del mundo que se concibe intelectualmente. Este paso lo da Picasso, en el verano de 1909, pintando las casas de la minúscula aldea catalana de Horta de San Juan como si fuesen bloques de planos angulosos amontonados según leyes de cristalografía. Pero también lo da Braque y con anterioridad en sus paisajes de *L'Estaque* (1908) y de *Carrière St. Denis* (1909), que mantienen curiosas analogías con los de Cézanne. No quiero ni puedo terciar en esta vana contienda sobre la precedencia de uno u otro. Es probable que deba darse salomónicamente a cada uno la parte que le corresponde. Sólo quiero señalar una oposición de caracteres que, a mi juicio, enfoca el problema desde un punto de vista menos empírico.

Ya en la corta etapa en que Braque milita en las filas del *fauvisme* (1906-1908), no obstante el cromatismo violento y las pastas abundantes que emplea como todos, revela poseer un temperamento más metódico que los compañeros y sin duda que Picasso, de modo que no es raro que sus paisajes sean construidos con una precisión y un rigor absolutamente personales, y que el color, sabiamente modulado, cuando se libera de los gruesos trazos que bordean las formas en arabesco, parezca obedecer a una estructura mental y no de intuición emocional. Recuerdo que me sorprendió comprobar este carácter al ver reunidas las obras del periodo *fauve* de Braque en una galería de París, en febrero de 1938, así como la extraña manera de emplear la luz para potenciar planos sutiles de color. Ahora bien, si ya en 1908, dispuesto “a no pensar más que en formas y colores”, como decía y lo recuerda Maurice Raynal, rechaza firmemente las sugestiones de las cosas materiales y se lanza a la creación de formas claras y definidas que responden a paradigmas geométricos, me parece que no hace más que llegar a la conclusión lógica que hacían prever las premisas. Picasso, en cambio, llega por un camino más escabroso -como se ha visto—, y violentando la inclinación natural al dinamismo barroquizante que lo caracterizará hasta hoy. Basta comparar los paisajes. En los de Picasso se ve bien que lo dirigía el trazo; en los de Braque, el color. Hay una reducción similar a formas estereométricas, pero lo que es sugestión de transparencia y ritmo complejo de la subjetividad mental en el francés es presencia viva de las cosas que se ordenan de acuerdo con el ritmo simple de las mismas en el español. Habrá que recordarlo, porque aun después de hermanarse en los años 1910 a 1912, los dos seguirán acantonados en sus reductos invencibles; también que el período que se inicia con estos paisajes fue generador de toda la pintura de Braque, en tanto que no fue más que un interludio en la de Picasso.

Si se admite que esos paisajes señalan el comienzo de una gran aventura lírica —la lírica se caracteriza por el predominio de las motivaciones subjetivas sobre las objetivas— se admitirá también que estaba más cerca del temperamento de Braque —todo sensibilidad — que del temperamento de Picasso —todo energía—. El mismo Raynal dice que Braque impone en esos años una concepción estática a la concepción dinámica de los impresionistas y los *fauves*. Y aunque ese estatismo no significa que renuncie a la vibración

del ritmo mediante el juego de planos que se yuxtaponen y contraponen, obedece a un *tempo* diferente del que acusan las brutales figuras negras de Picasso.

A pesar de estas diferencias, tanto el modo eruptivo de Picasso como el modo evolutivo de Braque hicieron pensar que al fin se perfeccionaría el ritmo, libre de exigencias formales que provienen de los cuerpos rígidos, y que el espíritu emprenderla la aventura de expresar lo inefable. ¿Cézanne geometrizado? ¿Las formas instintivas intelectualizadas? Acaso. Una nueva lírica estaba naciendo y burlonamente se la llamó cubismo.

2. Después del paisaje, la figura y los objetos que componen la naturaleza muerta sufrieron el mismo proceso de fragmentación y análisis. Entre 1911 y 1912 se vivió el delirio de los planos. "Para los pintores de mi generación —decía después Ángel Sarga— la intersección de dos planos produce un placer de otro orden, pero de la misma calidad que la modulación de un verde o de un lila para la generación impresionista." No era una *boutade,* sino la verdad que se les había hecho carne: el plano tiene su expresión cuando se libera de la esclavitud representativa y entonces se despersonaliza en el ritmo, que es sucesión en un espacio irreal. Éste es el sentido de la revelación de Picasso y Braque, en el momento en que pareció que la pintura se iba a librar de la necesidad de trasponer la individualidad de un objeto a la individualidad de una imagen. Todavía en los cuadros que pintan los dos entre 1909 y 1910 la sujeción a formas visibles persiste; aún el juego de los planos que se entrechocan deja adivinar un rostro o un florero y el espectador puede recomponerlos sin ayuda de la imaginación. Pero ya en los del año 11 se independizan los planos y en la superficie de la tela comienzan a danzar animados por ritmos que la asemejan a una monocorde polifonía. El espectador ve un conjunto abigarrado de pequeñas zonas de color neutro, limitadas por líneas rectas sobre todo, que no se unifican como plano homogéneo a causa de las variaciones tonales y del choque de los trazos, sino producen la ilusión de que la profundidad espacial se ha convertido en profundidad dinámica. ¿Qué representan? Nada, fuera de un estado de ánimo intelectualizado que se resuelve en formas sin sentido aparente. Esto fue el cubismo en su iniciación, consecuencia tan natural de las experiencias anteriores que Picasso podrá decir más tarde: "Cuando inventamos el cubismo, no teníamos la menor intención de hacerlo. Ninguno de nosotros trazó un plan de campaña y nuestros amigos, los poetas, siguieron nuestros esfuerzos con atención pero sin dictarnos su voluntad."

Los poetas amigos fueron los encargados de puntualizar la doctrina, porque a diferencia de los movimientos anteriores, el cubismo la tuvo. Una teoría polémica por cierto, que no afinó las ideas y se mantuvo en unas cuantas verdades esgrimidas como dogmas. Se habló de la incapacidad de los sentidos para comprender el misterio de la vida y se descubrió el valor de la inteligencia razonadora para penetrarlo, al par que se repudiaron los sentimientos por ser los eternos engañadores del espíritu. Y en nombre de ese vago principio racionalista —que no dejó de fundarse en Kant y los idealistas alemanes para vencer la resistencia que ofrecía el intuicionismo bergsoniano— se atacó con denuedo a los impresionistas y posimpresionistas, a los Nabis y los *fauves,* a éstos con mayor violencia, porque eran los hermanos incrédulos. Mas no los impulsó un racionalismo cartesiano; no trataban de explicar la naturaleza, ni querían expresar el mundo que limitan las experiencias

sensibles. Adoptaban una confusa posición metafísica espiritualista, pero como tampoco dejaban nada librado a la intuición mística —el misticismo era para ellos, que estaban sedientos de claridad, una enfermedad romántica— pretendían llegar a la construcción lírica, que se inicia y termina en la subjetividad razonante. Lirismo fue sinónimo de precisión y de arrogancia metafísica en quienes no creían tal vez en la existencia de una armonía preestablecida, pero sí en la capacidad humana de crearla, y por ello se fundaban en la libertad absoluta. "Todas las libertades están permitidas al pintor a condición de provocar lirismo", escribía Ozenfant. Libertad para no someterse a la religión, la política, la historia, las costumbres, la naturaleza, vale decir, para luchar contra lo que se presentaba hecho al artista y para elevar al espectador a esa zona fuera del tiempo y el espacio en la que se avecinan las artes a la matemática.

¿Puede practicar el artista un monismo subjetivista tan férreo si está obligado a exteriorizar su visión? Los cubistas no superaron él dualismo entre sujeto y objeto. Por una parte, cerraban el ciclo del conocimiento en el sujeto que piensa —rechazando la expresión inmanente en el objeto—, y por otra, afirmaban que el cuadro es un objeto que nada expresa fuera de lo que es. Como se ve, dos mundos que no se comunican entre sí. Y del mismo modo que no aceptaban, o que pretendían no aceptar, la menor injerencia de la realidad física en la constitución mental de la forma, rechazaban los sistemas de que se habían valido los pintores desde el siglo xvi para incorporarla en la tela: la perspectiva geométrica de los clásicos y la atmosférica de los románticos, no faltando quien dijera —Apollinaire— que los cubistas expresaban el mundo de la cuarta dimensión. Con lo que vinieron a vincularse estos pretendidos kantianos sin saberlo con el intuicionismo bergsoniano que parecían rechazar, oscilando entre la forma conceptual que se vuelve estática y la inquietud de adivinación que la moviliza.

Para descomponer los objetos en planos debieron apelar a la geometría y desde entonces se viene empleando la palabra abstracción. Pero no hubo ahincada experiencia, ni selección y generalización, ni concepto que resulta de la abstracción. La fantasía penetró de rondón y tanto Picasso como Braque se complacieron en relacionar formas de apariencia geométrica según ritmos que nada tienen que ver con la geometría. Es cierto que se habló del orden geométrico que los regía, y que se pretendió dar al cubismo un fundamento verdaderamente matemático —Princet—, pero en verdad no hubo más que un aprovechamiento de las formas geométricas, muy similar como intención al aprovechamiento que los pintores de la Edad moderna habían hecho de las formas naturales. "Los nuevos pintores no son geómetras —escribió Apollinaire—; se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática al arte de escribir." Lo que no era cierto todavía, pues eran incapaces de engendrar formas por medio de razonamientos matemáticos. Más cierto es lo que Picasso declaró mucho después: "Se ha explicado el cubismo por la matemática, la geometría, la psicología, etc. Es pura literatura. El cubismo tiene sus fines plásticos. Nosotros no vemos en él más que un medio de expresar lo que nuestros ojos y nuestro espíritu perciben, con la posibilidad que tienen, en sus calidades propias, el dibujo y el color. Esto nos presenta una fuente de placeres inesperados, de descubrimientos."

No hubo tal geometría cubista, pero el espíritu de la geometría los indujo a cultivar

un ascetismo plástico impresionante, como si realmente les hubiera repugnado lo 'que tenía visos de ser expresión sentimental o sensorial, más aún de inventario de la naturaleza y el hombre. El trazo perdió su vitalidad orgánica y en cambio del arabesco emplearon casi exclusivamente las líneas quebradas; el color perdió su empuje de alegría o tristeza y se redujo en las gamas bajas del gris y el ocre; la materia perdió su sensualidad y opulencia, transformándose en una película sutil de pinceladas que se atraían como átomos errantes; el claroscuro perdió su fuerza patética para ser un elemento de dinamización lírica. Y al disociar la línea del color en estructuras sobrepuestas abrieron, además, un claro luminoso a la ensoñación poética de los signos.

Han dicho los teóricos que el cubismo se opuso al *fauvisme* para responder a una punzante nostalgia del orden. Es cierto. Mas no de retornar al orden —como suelen pensar los que reducen la importancia del movimiento a una operación de limpieza— sino a la implantación de otro orden, de contenido universal en forma *standard,* que debían concluir en un nuevo orden decorativo, aunque no lo supieran los pintores y hasta se revolvieran airadamente contra la idea. Este hecho esencial se comprueba comparando telas de los dos maestros, quienes habían llegado a tal coincidencia en esos años que sólo con esfuerzo se descubren en ellas los acentos personales, y esto porque se conocen ambos temperamentos a través de obras posteriores. El que verdaderamente retornó al orden, al orden viejo de los que aplicaban empíricamente la geometría a las formas de representación, fue Derain, a pesar de que militó al comienzo en las filas del cubismo. Él fue quien no supo ver en la confusa teoría que mezclaba la imaginación con la matemática la idea virgen que pugnaba por abrirse paso y por eso se frustró en la retaguardia de los timoratos.

3. En los años 1911 y 1912 llegó a su apogeo el cubismo que prefiero llamar musical, pero como la doctrina era débil y el fruto precoz, los mismos iniciadores fueron infieles y lentamente volvieron a la concepción del cuadro de caballete. También los cuadros de aquellos años eran de caballete, pero respondían a otro espíritu. En los de 1913 y 1914 ese espíritu es el que decae y Picasso y Braque no hacen más que naturalezas muertas compuestas con planos, llenas de misterio merced al vaivén de las formas entre el plano y el espacio, pero ya terriblemente personales. En ellas recobra el color sus derechos, se enriquece la materia con cuerpos extraños —papel pegado, letras de imprenta, arena, etc. —, los ritmos se hacen más íntimos y complejos, y el dinamismo enedimensional cede el paso a un sistema de signos que expresan la quietud de un mundo conquistado; con timidez, hasta reaparecer el *trompe l'oeil.*

Si como anunciación el período del cubismo musical fue el más importante, a mi juicio, a pesar de que no se llegó entonces a vencer por completo el impulso de la personalidad sensible —una tela de Picasso o de Braque de 1911 o 1912 es tan rica desde el punto de vista de la emoción que se expresa en el tono como un paisaje de Vermeer o de Corot, con la diferencia de que faltan los reparos visibles que la individualizan y la determinan—, no cabe duda de que como maduración del picassismo y el braquismo fue más valioso el siguiente. En Picasso reaparece el dormido amor por las cosas materiales y, en lugar de expresarse mediante ritmos sostenidos que las destruyen en su individualidad, pone el acento en sus calidades plásticas y se dedica a crear ritmos irregulares con silencios de tela entre las formas que se detienen en un espacio disimuladamente tridimensional. La

variedad de superficies y texturas, la exaltación del color en algunos cuadros de cubismo rococó (1914), la nueva admisión de los objetos y la introducción subrepticia de elementos de pasión denuncian que Picasso reencuéntrase y que el sujeto lírico empieza a contar con las cosas concretas para expresarse. En Braque, por el contrario, lo que sugiere la nueva riqueza y elasticidad de su dibujo, la sensualidad y perfecto acorde de valores de su color, las variaciones de la pasta y la composición en que aparece el arabesco caliente de los *fauves*, es que se reencuentra en su yo para dar rienda suelta a su sensibilidad refinada de intimista en un espacio lleno de sugestión. Picasso se abre después del ascetismo y comienza su lucha entre el sujeto y el objeto: su poética se funda en sentimientos, sí, pero sentimientos universales porque son instintivos otra vez. Braque se cierra y cambia el signo de su monismo subjetivista: su poética se funda exclusivamente en sentimientos propios. No vuelven, todavía, a corporizar esos estados de sentimiento en formas de representación, pero ya el color y la línea son elementos plásticos que los sustituyen. Y de la geometría no queda en ambos más que vestigios, en la solidez de las estructuras, en la severidad de los ritmos, en el sobrio empleo de algunas formas. ¿Retorno al orden? No, peligroso retorno a un neoromanticismo disfrazado. Picasso pronto comprenderá el peligro, pero no Braque, cuya senda queda indeleblemente trazada hasta hoy.

Cercano a Braque, por el instinto sensual de la materia, aunque no por la potencia de la invención, se hallaba el polaco Louis Marcoussis, cuyas naturalezas muertas pintadas sobre vidrio ponían una nota de gracia, de dulzura y de exquisita comprensión sensible del vacío en aquellos días en que todos hablaban del espíritu geométrico. Pero Marcoussis no era cubista más que por contagio y envolvía sus efusiones sentimentales con la capa de las formas mentales. Aun así, el más valioso de los astros menores de aquel movimiento de importancia excepcional que desencadenaron sólo dos hombres —Picasso y Braque— y que sostuvo otro hasta su muerte prematura —Juan Gris—, aunque desnaturalizándolo.

Mediante el análisis de las formas en sus vinculaciones con los elementos que las constituyen —línea y color—, Juan Gris quería llegar a una especie de matemática de la pintura, dice Christian Zervos. Yo diría a un arreglo calculado del cuadro, porque a pesar de su amor a la ciencia y de su espíritu severo de castellano, a él no se le debía escapar que el empleo de la palabra matemática para su pintura era excesivo en el alcance metafórico. Acaso porque llega tardíamente a la amistad con Picasso y Apollinaire, acaso por impotencia racial para escapar al objeto, Gris no arriba nunca al lirismo y se detiene en la mitad de la cuesta. La gran contradicción en que se debate procede de que extrema por una parte la rigidez del trazo y las relaciones calculadas de los planos de color, y por otra, nunca deja de representar una figura o un objeto. Ella origina, sin embargo, el encanto de su pintura, ya que nadie como él, entre los cubistas, dio menos vida real al retrato o al bodegón y nadie como él supo poner las cosas en la tela para que *estén*, detenidas en el tiempo y el espacio. También como nadie fue esclavo del volumen y el espacio reales del cuadro. A Gris le faltaba la soltura genial de Picasso y la sabiduría irónica de Braque y por eso quería resolver con espíritu de geómetra sin serlo el problema de la veracidad del objeto, al que descomponía en planos para presentarlos todos en su bidimensionalidad, y él de la veracidad del espacio en que se mueve, sin que uno y otro fueran representativos de la realidad física. A veces es mecánico, por exceso de rigor; a veces es frío, por exceso de *pathos.* Pero cuando acierta crea siempre una pequeña obra maestra de equilibrio y

sencillez heroica, porque es su alma liberada la que se expresa y entonces apenas es cubista. Lo grave no es que haya tenido preocupaciones intelectuales, sino que haya sido incapaz de explotarlas y de evitar así la contención que a menudo lo empequeñece. “Cézanne va hacia la arquitectura, yo parto de ella —decía—. Por eso compongo con construcciones (colores) y me arreglo para que esos colores lleguen a ser objetos. Arreglo un blanco para que llegue a ser un papel y un negro para que llegue a ser una sombra.” Si él hubiera comprendido que la meta era falsa y que aun sin quererlo recaía en un naturalismo sin emoción, acaso hubiese alcanzado la expresión lírica que le fue esquiva.

Herbert Read ubica a Gris junto a Braque en el grupo de los cubistas con tendencia blanda —*tenderminded*—, es decir, “los que parecen llevar la abstracción hacia un fin decorativo”, pero se contradice al caracterizar la pintura de ambos —“discreta de tono, cuidadosamente trabajada, plásticamente efectiva, relacionada en sus efectos generales con el efecto de una naturaleza muerta de Chardin”—, porque precisamente regresan a la pintura individualista del cuadro de caballete. Se equivoca, además, al vincularlos, pues el español tiene condiciones totalmente opuestas a las del francés; uno es grave y riguroso, el otro ligero e indulgente; uno se somete a las cosas materiales, el otro se evade con la simplicidad de un soñador. Quizás los una un idéntico adentramiento en el yo, pero ahí donde Braque declara que “el artista no puede expresar nada que no proceda de su intimidad”, Gris afirma que “un cuadro sin intención representativa será un estudio técnico siempre inconcluso”. Más razón tienen los que ubican a Gris entre los heterodoxos del movimiento cubista. En todo caso, hay tal fuerza de impersonalidad y de imperturbabilidad en el pretendido cientificismo de su pintura que me parece posible acercarlo al grupo de los que el mismo Read llama cubistas de tendencia dura —*tough-minded*—, un Léger, un Metzinger, un Jeanneret, un Feininger, es decir, los que “suprimen toda orgánica sensibilidad” y crean un mundo mecánico. El acercamiento parecerá extraño, ya que el mundo de Gris está lejos de ser mecánico, pero no es totalmente arbitrario. ¿La frialdad de aquel naturalista endurecido no hace entrever una especie de mecanismo ciego e insensible que gobierna las formas en sus telas? Algo de esa dureza tienen las telas de Jean Metzinger, y con carácter mucho más incisivo las de Albert Gleizes, teóricos ambos del cubismo que no entendieron los alcances de la teoría que sustentaban.

4. Quien contemplara el panorama de la pintura europea en los años que siguieron a la guerra del 14, podía decretar la caducidad del cubismo y la vuelta a la pintura de representación de objetos. La mantenían los expresionistas y los *fauves* haciéndola partícipe de reacciones subjetivas y sentimentales y la impulsaban con un sentido de mayor veracidad antropomórfica el neohumanismo de Derain, los italianos del *Novecento* y el neoclasicismo de Picasso. No obstante las protestas de quienes no se deciden a reconocerle tan corta vida, coincido con los que extienden esa prematura partida de defunción. El cubismo fue una idea y para expresarla se inventaron formas en extremo novedosas, pero la idea se desvirtuó rápidamente, como se ha dicho, y las formas perdieron su energía expresiva original. Éste es el hecho escueto, a mi modo de ver, ya que no basta encontrar en una tela aplastamiento de volúmenes, sobreposición, interpenetración y transparencia de planos, simultaneidad de puntos de vista, desintegración del color, la forma, el espacio y la textura, para que se le reconozca como cubista; es menester que se los emplee con la intención de producir una expresión intelectualizada del mundo incorpóreo y no de la

realidad concreta, como empezaron a hacer Picasso y Braque a partir de 1915. No son cubistas las telas de éstos, como tampoco son cubistas los tapices, alfombras, muebles, objetos de vidrio y metal, hasta los jardines, que parecen responder a las condiciones enumeradas, porque al variar el espíritu, las formas que nacieron alentando una idea de la integración del hombre en el cosmos se convirtieron en meras fórmulas o en vehículos de sentimientos individuales. No, el cubismo muere realmente en 1914, pero renace con mayor ajuste a la idea original, más madurada, en los movimientos abstractos. Por eso no llama la atención que los más jóvenes pintores abstractos de Europa —los que no tienen compromisos con el pasado— rechacen sin escrúpulos a Picasso y Braque, acusándolos de traición por haber reintroducido los ingredientes que ellos mismos contribuyeron a extirpar.

Algunas ideas generales sobre los modos de establecer la ilusión espacial en la pintura serán necesarias para que se comprendan las metamorfosis del cubismo de Picasso. Si se extiende el color puro de modo homogéneo en la tela, se destruye la profundidad, porque el color puro no se modela y presenta al espectador una superficie contra la cual la mirada choca, sin penetrarla. Menos absoluta es la destrucción si se divide y opone el color en planos yuxtapuestos, pues el contraste de tintas provoca una diferente longitud de onda visual que se transforma en ilusión de movimiento. Pero si esos planos yuxtapuestos se achican y se multiplican y cada uno posee un valor tonal, la vibración constante de los mismos produce una inquietud visual más marcada que genera la ilusión de profundidad dinámica. En ninguno de estos casos se crea realmente el espacio, no así cuando el color obedece a cada forma y cada forma a un sistema de composición en perspectiva, ya que las diferencias de tamaño de aquéllas crean un vacío; o cuando ese sistema ordenador se debilita y en cambio se enriquece el color en el tono, pues entonces la ilusión espacial es creada por las relaciones de distancia que producen los tonos entre sí, alejándose algunas formas y acercándose otras. Éstos son los dos modos tradicionales.

Picasso se interesa primero por el volumen propiamente dicho y los planos le sirven para limitarlo rigurosamente separándolo del espacio que responde a la concepción tradicional todavía. Luego desaparece el volumen y la pintura se desarrolla polifónicamente en un plano que produce la ilusión de la profundidad dinámica. Después endereza a la reconquista del espacio y empleando el sistema de contrastes de planos logra la profundidad plástica. A partir de 1912, en efecto, transforma cada plano en una forma, vagamente vinculada con un objeto de representación, le presta volumen por medio de la materia pictórica o de las demás materias ajenas que le gustó emplear y le otorga un sentido, combinándolas de acuerdo con un ritmo lento y personal, de modo que la composición no indica un espacio real pero sí un espacio *sui generis* por el juego de los volúmenes al que denomino plástico. En esto reside la mayor originalidad del cubismo sintético, que sigue al cubismo musical. No se trata tampoco de la *profondité picturale* (André Lhote) que obtuviera Cézanne al sobreponer capas de color transparente. Lo que hace Picasso es dar corporeidad y sentido, más que movimiento propiamente dicho, a cada plano, para crear con ellos un espacio alusivo puesto que suprime los enlaces que pudieran crear un espacio real. Y en vez de hundirse la superficie, tiende más bien a sobresalir hacia al espectador. Tal es el procedimiento personal que le permitió reintroducir los sentimientos sin recaer en ninguno de los modos tradicionales.

Todavía en los años de guerra, aunque reaparecen en las telas de Picasso las curvas y el *trompe l'oeil* y por momentos busca de nuevo el dinamismo de los planos, tiene algún instante de pureza por ejemplo cuando construye el cuadro con una serie de planos rectangulares sobrepuestos y crea así un ritmo acompasado y vigoroso de materia y color, regido por principios menos sentimentales que en las grandes naturalezas muertas. Ese modo debe haber influido poderosamente en la concepción del neoplasticismo de Mondrian y en todo caso permitió que algunos satélites del cubismo realizaran obras de valor, entre ellos Emmanuel Gondouin. Después vienen las experiencias en campos diametralmente opuestos al cubismo. Pero nunca dejará de pintar cuadros de apariencia cubista, a veces con tonos enteros y formas de estilización geométrica, otras con tonos modulados y planos rígidos que esconden una potente inspiración materialista, y siempre representando objetos de manera más o menos evidente. En algunas telas, como *El perro y el gallo* o *Los tres músicos* (1921), el planismo total se acentúa, pero ya no es el plano el elemento expresivo sino las líneas que lo limitan, el color se exacerba y los ritmos se quiebran. Hay un momento de síntesis en 1923, en las obras que Barr llama de cubismo rectilíneo, pero en ellas es don-de cabalmente se puede advertir mejor el lento despertar del sentimiento neobarroco que lo aleja de su aventura lírica. Fiel a su propia naturaleza, después de una etapa de extravío, Picasso se apega de nuevo a las cosas, a la materia de las cosas, en función de las cuales concebirá las ideas. Y de las cosas no se apartará más. Si abandona el cubismo no es por inconstancia, sino porque él debía realizarse en un campo dramático.

5. Los críticos que cada vez más olvidan las premisas del movimiento siguen considerando a Braque como cubista, pero a él ni siquiera le interesa serlo. El día que lo visité, ante mi pregunta de qué pensaba sobre la evolución del cubismo, me respondió tajante: “Nunca he sido cubista” y agregó con benévola sonrisa: “Y eso que como usted sabe el nombre de cubismo procede de una exclamación frente a un cuadro mío.” No obstante, comprendió el cubismo como ninguno y si no llegó a desarrollar la teoría fue porque la guerra del 14 debió destruir su fe en la humanidad. Desde entonces trabaja en la soledad, con tendencia a una relativa objetividad que no puede llamarse representativa y dando mayor importancia a los elementos de expresión táctil a medida que se debilita su posición intelectualista.

El problema del espacio ha llegado a ser fundamental. Él me dijo en la misma ocasión que pinta naturalezas muertas porque le permiten lograr la profundidad táctil, ya que los objetos están al alcance de su mano, y que reacciona de ese modo contra la pintura que representa la profundidad visual desde el Renacimiento. Algunos puntos de contacto existen entre esta profundidad táctil de Braque y la profundidad plástica de Picasso —dos modos de evadirse de la profundidad dinámica del primer cubismo— pero también las diferencias son hondas. Braque no crea la profundidad por medio de planos sino con la materia y el color, enlazando tonos que conducen suavemente el ojo a través de las formas, envueltas en una irreal luz plateada. Y como la materia cromática actúa por transparencia a veces —¡qué húmedo es el color de Braque!— no ofende con la tinta, como Matisse en sus últimas obras, sino obliga a ir hacia adentro, de modo que con las precauciones debidas hasta podría afirmarse que la profundidad táctil de Braque es una variación de la *profondité picturale* de Cézanne. En ese espacio virtual que crea su poderosa imaginación táctil se mueve con aplomo, proyectando su personalidad en ritmos de hipertensión orgánica. Ahora

se comprende que, a pesar de la pretendida fundamentación geométrica en la etapa cubista, esos ritmos estaban implícitos en sus obras y que la impersonalidad era más aparente que real. La tensión orgánica no depende de la actitud representativa solamente —puede manifestarse en la pintura de un abstracto— ya que la define una capacidad de enlazar formas con energía similar a la que exteriorizan los enlaces de órganos en el ser animal. Un sensual como Braque no podía escapar a esas exigencias y a ella se pliega en las épocas poscubistas, pero en los últimos años la exacerbación sensorial lo lleva a desnaturalizar esa misma tensión orgánica y a transformarla merced al empleo de la deformación y la asimetría en hipertensión orgánica. (Se diría *mutatis mutandis* que se produce el mismo proceso que condujo a la pintura del estilo clásico al barroco entre los siglos xvi y xvii.) Examínense los cuadros menos representativos de Braque, aun los más pobres de color o de pasta, y se sentirá no sólo con los ojos sino con la piel la presencia de un ritmo poderoso que rompe y exagera pero no destruye las relaciones entre formas materialmente vivas. ¿Son éstas las notas que caracterizan a un arte cubista?

No cabe duda de que el arte de Braque plantea un problema de difícil solución para un critico. Stanislas Fumet da una clave; “No es un razonador sino un razonable, este poeta”, escribe. Un razonador se caracteriza por el constante sometimiento de sus experiencias a un cotejo que desemboca en ideas de las cosas y en relaciones precisas, necesarias y abstractas. Braque realiza ese cotejo, pero no desemboca en imágenes que corporizan ideas de las cosas —entre otras razones porque le interesan cuando “sólo sirven para tirarlas a la basura”— y las relaciones que establece entre las formas no parecen obedecer a ideas sino a intuiciones. He aquí el problema. Braque es un hombre reflexivo y metódico, esto es innegable, pero su pensamiento no alcanza a los contenidos. No razona sobre las cosas, ni sobre sus contenidos emocionales; razona sobre los modos de componerlos con claridad y así mantiene frescos los impulsos, al mismo tiempo que los gobierna y depura hasta lograr una idea que es envoltura de su intuición sensible. Se equivocan por eso a mi juicio los que hablan del espíritu de precisión de Braque, basándose en que dijo: “Amo la regla que corrige la emoción”; él mismo se ha encargado de revelar el sentido de la máxima al declarar “que la emoción tiene que ser corregida por la regla, así como la regla por la emoción”. La palabra regla es la que confunde. En sus labios tiene un sentido muy diferente del que le daría un científico: la regla es el elástico principio de una lógica formalista peculiar que le permite ordenar y clarificar sus emociones. Emociones de un tímido que se expresa en voz baja —tonos sobrios, telas pequeñas— y que de ningún modo pretende hacer prosélitos. Ésta es otra característica de su recogimiento que lo aleja de Picasso y Matisse: Braque está en cada una de sus obras para quien quiera amarlo, pero no estira el brazo para hacerse amar.

En el momento inicial del cubismo, cuando sólo se trataba de anular la imagen representativa para suplantarla por una imagen lírica, el mecanismo de Braque fue el más apropiado y se pudo creer que la vibración de esas pequeñas planchas geometrizadas de sus telas de 1911 constituía el máximo despojamiento sentimental que se podía pretender. Pero cuando se trató de sacar consecuencias de ese primer paso, se sintió más indefenso que cualquiera, porque no podía llegar a la verdadera ordenación mental. ¿Quién deja de ver ahora que el sentimentalismo se alojaba en la oscilación tonal? ¿Quién no ve que la introducción de materiales no pictóricos, como el papel pegado, implicaba la revancha de la

sensorialidad, coincidiendo con la reestimación del color y la pasta y las nuevas búsquedas de espacialidad? Braque ha dicho: "¿Una pintura que no inquiete, eh? ¿Qué es?" Porque él "ama la regla que corrige la emoción", mas no la regla que crea la emoción y en esto residía precisamente la gran novedad del cubismo que otros comprendieron. He visto algunas telas apenas comenzadas y otras casi terminadas en el taller del maestro: Braque aboceta con tiza las formas y luego va poniendo el color, económica y parsimoniosamente, con pinceladas certeras; aquí carga la materia, allí la aligera o la aplasta, aquí levanta el tono, allí lo baja, aquí lo refuerza con la línea, allí lo debilita con un pasaje, sujeto a la unidad espiritual que le van dictando, no más los objetos, sino sus sensaciones. Es cierto que todo lo piensa —su avance es lento— y que estos toques van creando sutilísimas relaciones de increíble seguridad, pero no menos cierto es que su manera de trabajar revela el abandono de la férrea idea premeditada. El pensar y el medir dejan intacta su emoción casi diría repentista y por ello su facultad de razonar lo hace razonable pero no razonador. A un hombre tan parco no se le puede incluir entre los expresionistas. Si hay arrebatos de pasión en sus telas, la medida los sublima. Sin embargo, Braque no ha hecho más que retroceder a sus posiciones iniciales y enriquecerse en el plano de la expresión sensorial, aunque mantenga en apariencia los esquemas cubistas. "Quiero hacer una pintura ante la cual el espectador se quede sin ideas", ha dicho y lo ha logrado. Va de suyo que es un gran pintor, acaso el que ha llegado a la cima más alta como individualidad, pero no escapa totalmente al reproche formulado a los *fauves* y su pintura de sugestión, que tanto seduce a los que buscan signos de misterio tras las cosas, perderá junto con el perfume mucho de su valor. Lo digo con timidez y violentando en parte mis gustos. ¡Son tan claras sus composiciones, tan sólidas sus formas, tan sabio el oficio, tan justos los acordes! Sobre todo, ¡es tan honda la emoción! No sé de ningún pintor de nuestro tiempo que me cause más desasosiego para juzgarlo, ni me abrume con interrogantes tan angustiosos.

6. Siempre parecen los movimientos revolucionarios más radicales de lo que son realmente y por eso cuando se los contempla a la distancia se disimulan los choques ásperos y se evidencian los contactos suaves. Esto es lo que ocurre ahora con el *fauvisme* y el cubismo. No los vemos como fuerzas antagónicas, aunque históricamente lo fueron, sino como fuerzas que se integran sucesivamente en procura del mismo fin. Y es justo que los veamos así, con tal de que se distinga el alcance de cada uno. El avance del cubismo, si bien no fue muy amplio en grados, fue suficiente para que se perfilara con mayor nitidez la nueva visión de la realidad y se crearan los elementos formales para expresarla, mientras el *fauvisme,* impotente después de haberla anunciado, se agotaba en el círculo vicioso del sensorialismo. No importa que los mismos cubistas hayan retrocedido luego con temor ante las proyecciones, insospechadas para ellos, del invento; con todo derecho merecen el nobilísimo título de iniciadores del estilo siglo xx.

Se ha dicho que el arte de una época llega a constituirse con caracteres de estilo cuando se funda en la categoría apriorística de la sensibilidad que le corresponde, no en la invención caprichosa de un artista, por sensible que sea. Esa categoría es producto del trabajo colectivo de los hombres y se manifiesta en ciertos modos propios y permanentes de expresión que se condensan en formas válidas para la generalidad o, por lo menos, para sectores socialmente importantes. Puede suceder que un artista sea el primero en expresar la forma correspondiente a la categoría apriorística, cuando todavía no es consciente para

nadie, pero si ocurre esto puede tenerse la seguridad de que la genialidad reside en la feliz captación individual de modos de expresión sociales. Recuérdense los grandes momentos de la historia del arte y se verá que la creación personal se eleva sobre un *background* de emoción sublimada en formas de indiscutible vigencia, o la constituyen formas destinadas a crearlo a corto o largo plazo.

Durante el siglo XIX el arte oscila entre las formas que *representan* el mundo real concreto (naturalismo), las que lo *conforman* de acuerdo con reglas mentales (clasicismo) y las que lo *deforman* para expresar la subjetividad emotiva (romanticismo). Oscila porque la categoría apriorística del sentimiento, nunca bien definida a causa de la disgregación social, ora se basa en la coincidencia del espíritu con la materia, ora en un espiritualismo formalista heredado, ora en la libertad individual. Pero desde fines del siglo, aunque la disgregación aumenta en su faz, se advierten síntomas seguros de la constitución de una nueva categoría. El *fauvisme* resumió la primera etapa al huir de los extremos y contemplar la posibilidad de endurecer por el instinto y la reflexión intelectual la visión subjetiva. El expresionismo en todas sus direcciones, todas ellas vinculadas al pasado ochocentista, aportó un sentido inconsciente de liberación del sentimiento hasta ser expresado mediante formas que son símbolos. El cubismo comenzó la segunda etapa al asestar un golpe de muerte al principio de que la expresión subjetiva debe basarse en la representación de formas procedentes del mundo real concreto, revelando que el proceso inconsciente hacia la mayor objetivización de la subjetividad se había iniciado ya con la rebelión impresionista.

Pero si los cubistas pudieron destruir el tema representativo, no fueron tan felices en la eliminación del sentimiento, que perduró en el juego de planos con caracteres plásticos similares a los que tenía en la pintura figurativa. Superaron fácilmente la alegoría, basada en el principio de la asociación de imágenes, pero al utilizar los planos como sustitutos de las imágenes, mantuvieron el sentido metafórico. Y de este modo, a pesar de que hicieron posible el perfeccionamiento del ritmo, de que acentuaron la despersonalización hasta donde pudieron y en cierto momento se acercaron a la producción de objetos *standards*, de que la posición política adoptada tuvo alcances más avanzados que los del *fauvisme* burgués, no llegaron a liquidar el romanticismo como se lo propusieron.

El hecho más curioso que se destaca al hacer el balance del cubismo es que no logró conquistas más positivas porque no se tomaron en serio las premisas teóricas. ¡Ojalá Princet hubiera tenido razón! Los cubistas jugaron con la geometría, con una geometría empírica que les servia para sus designios de expresionistas sobrios y desconfiados, pero no comprendieron que las formas dibujadas —triángulos, cuadrados, rectángulos, círculos, etc. — no constituyen la geometría y que al emplearlas como lo hicieron se valían de formas tan hechas como las que proporciona la naturaleza. Cambiaron de amo pero no dejaron de ser esclavos de sus sensaciones. Por eso los cubistas geniales —Picasso, Braque y Gris— se evadieron hacia formas de compromiso con el instintivismo, el *fauvisme* y el naturalismo, en tanto que los epígonos no extrajeron más que la posibilidad de abordar, otra vez, la estilización geométrica de las formas naturales, con tanta gracia y ligereza como era capaz Marie Laurencin o con tanta suficiencia dogmática como era capaz André Lhote.

Fue entonces, entre las dos guerras, mientras el cubismo se esterilizaba en una nueva retórica de los planos, cuando las clases cultas se dejaron ganar por el movimiento y

las artes derivadas acusaron inmediatamente el cambio en el cuadrante del gusto. Desde el vaso prismático de vidrio y la flor de la cala hasta los muebles estereométricos y las alfombras de tono unido, desde las sillas de tubo cromado hasta los cubiertos de aristas afiladas, desde las ilustraciones de libros y revistas hasta los carteles de propaganda, todo fue influido por el cubismo. La arquitectura funcional, aunque \ respondía afortunadamente a principios más dinámicos, colaboró para crear el estado de espíritu que indigna a los viejos románticos del *Art nouveau* y el *Liberty*. A primera vista parecería una influencia nefasta y en cierto modo lo fue, como lo prueba la rápida desaparición de tantas formas ingenuas, pero tampoco hay que ser ingenuo para juzgarla. Era un cubismo falso, es cierto, pero limpiaba los ojos de imágenes y adornos vulgares, acostumbraba los oídos a que se hablara de la geometría como generadora de formas artísticas y ejercitaba el tacto para el vencimiento de la molicie sensual. En el terreno de la pintura fue menos benéfica y las traiciones más graves —de los neocubistas porque retornaban con vergüenza al figurativismo decorativo, de los puristas porque defendían con argumentos no exentos de verdad una teoría que llevaba al estatismo de la pintura— pero de todos modos se obtuvieron las mismas ventajas que con los objetos industriales.

7. ¿Quiénes eran los neocubistas? Los que volvían su mirada al momento inicial del cubismo —los paisajes y las figuras que Picasso y Braque pintaron entre 1908 y 1910— y admitiendo la fragmentación de las formas en planos las recomponían de acuerdo con un principio de unidad visual. Unos se aferraban al volumen, otros al plano; unos eran estáticos, otros más dinámicos; unos introducían la gracia sensual del color *fauve*, otros mantenían una mayor severidad cromática. Entre ellos distingo con particular empeño a tres: a Roger de la Fresnaye, muerto prematuramente en 1925, a Jacques Villon y a Lyonel Feininger.

Roger de la Fresnaye no hizo su experiencia *fauve;* desde temprano influyen sobre él los Nabis y Gauguin, luego Cézanne —el gran formador de su espíritu— y con limitaciones los cubistas, hasta 1914. Después comienza un periodo doloroso durante el cual, obligado a guardar cama por una enfermedad contraída en el frente de guerra, se desenvuelve en un sentido más intimista, redescubriendo encantos en la pintura italiana del *Quattrocento* y dando rienda suelta a su verba irónica, a veces caricaturesca. Dos pintores, dicen los críticos que lo juzgan con severidad y sólo se interesan por el primero; un pintor que evoluciona naturalmente hacia las formas humanísticas, dicen los críticos que lo exaltan en demasía. No son dos pintores, pero su obra transcurre entre dos etapas de un pintor que se traiciona: una, mientras la fuerza juvenil lo lleva a la integración de la intimidad en el mundo con impulso generoso; otra, cuando le faltan las fuerzas y el hecho mismo del vivir se le torna oscuro. Pero nadie confiesa esto, siempre se encuentran bellas palabras para justificar la declinación del alma: así, De la Fresnaye, desde su retiro en Grasse, repudia las teorías, retorna a la fe católica y cree llegar al verdadero espíritu cuando en realidad no encuentra más que un remedo del espíritu alimentado de cultura. Es triste decirlo, porque se trata de un pintor de extraordinarias dotes, pero más triste es que haya sido cierto de un hombre a quien le faltaban algunos años para llegar a la cuarentena cuando empezó a caer en esa traicionera trampa que suele llamarse la vida interior.

El problema que interesa es el de sus relaciones con el cubismo, movimiento al que

nunca perteneció pero del cual aprovechó para aumentar el valor representativo de las imágenes por medio de la abstracción. Parecería posible compararlo con Gris y Braque, pero no es legítima la comparación. De la Fresnaye era uno de esos falsos cubistas que derivan de Cézanne y Gauguin, acaso también de Degas, a los que la teoría da armas para clarificar y ordenar el mundo visible; en su caso, sin desdeñar siquiera el anecdotismo ochocentista. Por eso no comprendió, como Lhote y otros, que el estilo de la decoración de nuestro tiempo no puede derivar sino de la arquitectura y creó telas, de valor decorativo sin duda, que recuerdan el simbolismo de Gauguin y Denis.

"Cuanto más avanzo —escribe en 1911— más veo que la pintura no es cuestión de inteligencia; es una evacuación casi física." Nada lo define mejor, ya que la inteligencia, lúcida no obstante, le permitió que actuara libremente su capacidad de reducir, sintetizar y acentuar con increíble precisión los objetos del mundo visible, mas no crear. Al principio de su etapa de madurez le guía un ideal escultórico del volumen en cuadros aún fríos por el empleo mecánico de los planos; después descuella en la sobreposición de grandes planos de color vibrante y en la luminosidad de los contrastes, que le permiten suprimir lo accesorio y alcanzar una fuerza lírica extraordinaria, ya sea en composiciones como *Conquête de l'air* (1913), ya en las grandes naturalezas muertas, a mi juicio sus obras más valiosas. Espíritu fino pero no exquisito, afortunadamente, su obra se nos presenta hoy con un carácter de precariedad que procede de sus vacilaciones. Frente a los demás cubistas, manifiesta sus debilidades, pero juzgado sin prejuicios se impone por sus altas calidades individuales. De haber vivido más, ¿habría comprendido que la única vía era la del cubismo? Temo que no, pues su rebelión de pintor sufría el contrapeso de su cultura humanística, su aristocratismo ochocentista, su aislamiento y su enfermedad, y hay que ser muy joven, muy sano, muy fuerte, muy generoso y muy libre para embarcarse en la tendencia que supera en nuestros días el egocentrismo sentimental.

Jacques Villon —seudónimo de Gaston Duchamp— se le parece por la afición a la soledad, pero su personalidad acusa otros rasgos, no sólo porque conserva rastros vivientes de sus primeros amores con el impresionismo, de la época en que hacía dibujos satíricos para revistas y de su paso meteórico por el *fauvisme,* sino por su modo de sacar partido del cubismo, al que se adhiere en 1911. No es fácil clasificarlo: puede decirse que es "el único de los cubistas que se mantiene en esa disciplina" (Walter Pach) y también que es un romántico del tono y la línea, una especie de neoimpresionista que emplea planos en lugar de puntos, sin incurrir en contradicción demasiado flagrante. Para resolverla será útil aclarar conceptos ya expresados. A mi modo de ver, cubista era el que comprendía que la misión del artista de nuestro siglo no es rehacer la realidad visible sino tener acceso a una realidad que se extiende más allá de lo visible. Y como caben dos posibilidades fundamentales —o se llega a ella por la fuerza de la intuición fantástica y mística, o por la fuerza del razonamiento, que no excluye la fantasía pero la ordena y clarifica— cubista era el que aceptaba la segunda. Entonces, Villon no es cubista. Hay demasiado amor a la naturaleza y al hombre, demasiada devoción en el contacto de su ojo y su mano con la tela cuando los representa, demasiada sensibilidad en el manejo de la línea y el color para serlo. Porque todo lo que hay en demasía demuestra que su visión sigue las coordenadas del mundo concreto —retratos fidedignos, paisajes, rara vez naturalezas muertas— al que impone un orden emocional propio. ¿No ha escrito recientemente que la pintura ofrece al

espíritu “el perfume, el alma de las cosas”?

Tan medido es, sin embargo, que parece frío, y de tal modo supera el cubismo y se acerca a los abstractos, quienes no lo rechazan por cierto. El espacio que crea en sus telas o grabados, ya sea en la época en que transforma la composición en relaciones de pirámides invertidas, ya en la que utiliza planos sobrepuestos, es mucho más objetivo e impersonal que el espacio plástico de Picasso o el táctil de Braque. El suyo está más cerca del espacio dinámico del primer cubismo, con la diferencia de que es un espacio real —no virtual— desnudo, preciso, transparente como un cristal, el verdadero tema del cuadro. Hasta parecería inerte si no fuera por el potente ritmo organicista que crean los triángulos que se tocan o se enciman o se lanzan en campos de color opuestos como saetas. ¿Geometría? Sí, porque son triángulos ensamblados, pero el orden general responde a un ritmo de inflexiones variadas que conserva el rápido apunte del natural que le sirve de punto de partida, como él mismo ha confesado.

Podría señalarse su virtud de colorista firme y claro, tal vez con más propiedad de valorista por la riqueza a menudo excesiva de los tonos, pero sobre todo de dibujante. Sólo un dibujante puede llegar a transformar la escala cromática de los físicos en un teclado de triángulos coloreados y hacer que la línea y la tinta se unan más por la justeza del tono que por el empuje del movimiento y la sensualidad de la materia o el claroscuro. En ese teclado toca Villon con el *tempo* de un romántico pero sin acordes, ni trémolos, ni apoyaturas, ni silencios, ni acentos excesivos, más bien como un polifonista del color que distribuye sabiamente los tonos para conseguir que expresen la emoción más castiza. Esta contradicción permite comprender su originalidad y su limitación: Villon es un romántico sobrio, refinado, endurecido, capaz de dominar sus impulsos y acercarse a un orden impersonal de la subjetividad, pero como vuelve inexorablemente a su yo emotivo, como su poder reductor no se ejerce en sentido cósmico sino antropomórfico, se agota en el ensayo de monumentalizar su *petite sensation.* Por eso no escapa del rectángulo de la tela o de la plancha de cobre, porque no busca los ritmos universales que amplían el espíritu hacia horizontes infinitos; busca los ritmos que universalizan relativamente su visión siempre circunstanciada de la realidad, sin la hondura de un Cézanne, con quien tiene alguna afinidad, y sin la fuerza lírica de los verdaderos abstractos.

Lyonel Feininger, norteamericano educado en Alemania y París que formó parte del cuerpo de profesores de la *Bauhaus,* cultiva un arte que por muchos aspectos puede ser relacionado con el de Villon. En todo caso ambos deben mucho al cubismo, aunque lo hayan comprendido a medias, y ambos han desembocado en un estilo intensamente personal, en el que se advierte ahora que la componente esencial corresponde a los ensayos realizados antes de 1918; también ambos han debilitado sus posiciones al no encarar de frente el problema de la creación, dejando más bien que recobrara sus derechos una sensibilidad que pese a ser depurada no deja de ser romántica. Por eso no vacilo en incluir a este amigo de Kandinsky y de Klee entre los neocubistas.

Ante todo es necesario destacar que Feininger no procede del campo cubista sino del expresionismo germánico, en cuyas fuentes bebe después de haber sufrido la influencia de los más auténticos alemanes románticos. Su proceso depurativo se realiza por eso en el seno de su propia alma atribulada y tal es la razón que explica, como en el caso de sus

citados hermanos mayores en genio, el vuelco hacia formas abstractas que ni Picasso ni Braque pudieron imaginar siquiera. El alemán es apasionado y violento, y gusta además de las transformaciones radicales. Feininger no es alemán pero su larga permanencia en Alemania debe haberlo transformado: la estancia en la *Bauhaus* hizo el resto.

Si digo que no llegó a comprender plenamente el cubismo es porque sólo en una etapa corta de su vida trabaja con planos independientes y aun entonces imprime tal dinamismo a la estructura plástica que ellos se transforman naturalmente en vehículos de una estructura emocional que supera la expresión lírica más o menos subyacente. Sobre esos medios debía haber trabajado, pero en cambio parece haberle interesado más el refinamiento de su propio espíritu y por otra parte nunca se ha decidido a abandonar del todo la figuración, ni el paisaje como su género preferido. Los planos componen formas de un paisaje geometrizado actuando el color como elemento de transparencia. Los triángulos y rectángulos no tienen la corporeidad que les dio Kandinsky en su gran época, más bien se acercan al signo de Klee con la diferencia de que no poseen idéntica riqueza y por ello quedan flotando en un misterioso clima que no va más allá de la vibración del sentimiento. Hubo una época durante la cual esta estructura terriblemente dinámica se llenaba de espacio y de esta manera original Feininger se incorporó al movimiento de vanguardia, pero en las obras de los últimos años, especialmente en las acuarelas, género en el que descuella sin disputa, la tentación de sugerir más que de expresar le ha llevado a desvigorizar la línea misma —a veces es una sucesión de puntos— y a deshacer la materia en impalpables lavados, con lo cual su pintura ha perdido objetividad. En algunas desaparecen las formas geométricas de ordenación y reaparecen formas deliberadamente torpes, como si necesitara de ese rejuvenecimiento en el instante mismo en que debía fructificar en invenciones.

8. Descontentos del cubismo porque se había dejado tentar por los goces del sentir y convencidos de que las constantes del arte proceden de la geometría, Ozenfant y Jeanneret, creadores del purismo, coincidiendo en determinada época con Fernand Léger, extremaron el sentido impersonal de la expresión. El momento es oportuno para definirlo antes de considerar los medios diferentes de que se valieron.

Se dirá que el artista es siempre personal, que la forma emerge de una intuición y una mente y es realizada por unos ojos y unas manos personales. Pero no siempre quiere o puede ser personal. A veces siente la necesidad de expresar lo que está más allá de sus alcances como individuo y entra en el plano de la expresión impersonal. Cuando se propone caracterizar las formas de la realidad, por ejemplo, como hacen los naturalistas, es relativamente impersonal su expresión, pues aunque la naturaleza que representa es igual para todos, siempre ve el objeto desde un punto de vista personal y por tanto variable. En cambio, cuando reconstruye esas formas de acuerdo con modelos mentales, como hacen los clásicos, aumenta la impersonalidad, ya que los modelos mentales obedecen más a las ideas que a la experiencia sensible. Tanto el naturalista como el clásico sobreponen así la impersonalidad de la idea —más acentuadamente el segundo que el primero, según la diferencia que existe entre el concepto de la cosa particular y el concepto de la cosa general — a la impersonalidad de la naturaleza, pero mantienen una nota de personalidad, ahora en sentido inverso, más el primero que el segundo. Las obras de los clásicos son más impersonales que las de los románticos, pero más lo son todavía las obras de quienes se

valen más directamente de la geometría, ya sean los que geometrizan la realidad como los egipcios o los bizantinos, ya sean los que emplean sólo formas geométricas como los musulmanes: se siente ante obras semejantes que la mano del artista apenas interviene para construirlas. Por detrás de la *Hera de Samos* o del *Mosaico de Teodora* se diluye toda visión personal y en la fijeza de los planos, en el ritmo claro y preciso, en el orden de las zonas de luz y sombra de la primera o de las tintas del segundo, se advierte la presencia de una idea, más general que cualquier idea que pueda germinar en el espíritu de un hombre. Tal vez sea el máximo de impersonalidad obtenible, pues aunque parezca paradójico cuando se fuerza la generalización y del concepto de la cosa se pasa al signo matemático que la expresa, al desaparecer el contenido real de la realidad concreta, la mayor impersonalidad se funda en una nueva dimensión de la personalidad,

Tales son los tres grados fundamentales de la impersonalidad: naturalismo, clasicismo y geometrismo, cada uno de los cuales señala un modo del conocimiento, desde el empirismo apenas intelectualizado del primero hasta el racionalismo del último. Si se persigue ahora el comportamiento de cada elemento plástico en esos grados se verá cómo va perdiendo en poder de expresión de lo personal para ganar en poder de expresión de lo impersonal, cómo pasa de lo individual a lo general. La línea se vuelve rígida y unida; el color, plano y homogéneo; las pastas, fluidas; el claroscuro, mero contraste de dos tintas; la composición, rigurosa, y precisa; porque ellos no recogen las fluctuaciones de

un espíritu sensible sino el movimiento seguro de un espíritu inteligible

Lo que caracteriza entonces a la expresión impersonal es la subordinación de las formas a las ideas, tanto más impersonales éstas cuanto más se acerquen a la idea matemática. La aparición de la personalidad, en cambio, implica la quiebra de la idea, con la consiguiente reestimación de otro modo del conocer, basado en las reacciones de la sensibilidad y en la intuición imaginativa. En cuanto ocurre esa ruptura, la línea se hace elástica y vibrante, se rompe, se adelgaza o se engruesa, y el ritmo que con ella se expresa pierde en precisión lo que gana en originalidad; el color se enriquece en el tono y el matiz, también en la sensualidad de la materia y en la individualización de la pincelada; el claroscuro se convierte en sismógrafo de estados de ánimo; la composición se rebela contra la simetría y parece resolverse en un ordenado desorden; y el espectador comprende que el artista no está presentando el mundo objetivo sino formas alusivas a su modo propio de conocerlo y concebirlo. Pero también hay grados de la expresión personal: el barroco se conforma con cargar acentos de personalidad sobre las formas representativas de la impersonal naturaleza y el romántico con sumergirla en una atmósfera de ensueño; sólo el *fauve* y el expresionista rompen más decididamente con el fundamento impersonal de la naturaleza y colocan en él primer plano la subjetividad emotiva más personal, pero también ellos urgidos, como se ha visto, por un afán de impersonalidad que denuncia, en algunos, el predominio del instinto.

Este análisis permite llegar a la comprobación de que los términos antitéticos son falsos. Nunca el arte es absolutamente personal o impersonal, pero tiende hacia uno u otro polo. El arte de la Edad moderna oscila entre la impersonalidad relativa del clasicismo renacentista y la personalidad relativa del romanticismo naturalista. El arte de nuestro tiempo quiere alcanzar un grado de impersonalidad absoluta que jamás se ha conocido: éste

es el sentido de su aventura.

9. “El hombre es un animal geométrico. El espíritu ha creado la geometría; la geometría responde a nuestra profunda necesidad de ordenar. Las obras que más nos emocionan son aquellas en que la geometría es sensible.” De acuerdo con estas premisas, Ozenfant y Jeanneret propugnaban un arte que tuviese la pureza del cristal y como éste presentara el modelo de una escondida armonía racional, aceptando el sistema ortogonal —la vertical, la horizontal y el ángulo recto— y rechazando, junto con la oblicua y la curva, el color, las pastas y el claroscuro. Querían hacer un arte universal y permanente que volviera ilusoria la inquietud y desterrara la sugestión; un arte en el que se hundiera para siempre la detestada personalidad romántica. Para lograrlo se propusieron crear un lenguaje plástico de formas y colores sobre la base de una sintaxis fisiológica —que tomaba en cuenta las relaciones de aquellos con las reacciones sensoriales— y de una sintaxis psicológica que tomaba en cuenta las relaciones con las ideas; de cuyo feliz empleo debía surgir un arte químicamente puro y absolutamente impersonal.

Expusieron sus ideas en *La peinture moderne* (1925), uno de los libros más seductores y engañadores que se hayan escrito en el siglo, pues parece proporcionar un sistema sólido de pensamiento y en verdad presenta un conjunto de verdades parciales en función de un dogma falso. Lo mismo en la Suma que publicó en 1928 Ozenfant con el título de *Art,* en la que pretendió extender los principios del purismo a todas las actividades del espíritu: En ambos libros naufragan en el mismo mar de imprecisiones que pretendían superar, hablando del espíritu y la sensibilidad, de las emociones y la belleza, del lirismo y la geometría con enternecedora inconsciencia filosófica, aunque con estilo aforístico de sorprendentes efectos.

¿Era falso el dogma? Falso porque a pesar del espíritu geométrico que pretendían obedecer, seguían aceptando la emoción individualizada, a la que no hacían más que empobrecer, y el proceso de depuración no tenía dimensión creadora. Falso porque creían que la óptica moderna responde al maquinismo y a la geometría sensible de las cosas naturales, tomando el efecto por la causa. Falso porque no sentían la razón verdadera del desdén por el mundo concreto: que la realidad sobrepasa ese mundo y no se la puede expresar más con imágenes que lo representen. Falso porque querían reducir, lo mismo que los positivistas, el lenguaje plástico a un juego de formas y colores simples, como si un lenguaje no obedeciera desde su iniciación a todas las complejidades de la vida. Falso porque ante la necesidad de definirse salían del paso sosteniendo que el arte distrae y eleva de la realidad, o que produce felicidad, afirmaciones vagas que en el fondo configuran una inadmisible concepción romántica e idealista. Por otra parte, ni siquiera fueron fieles a la teoría, viéndose obligados a mantener el tema y el ritmo organicista en pobres y repetidos conjuntos de botellas, jarras, copas y tazas. Era un arte ingenuo y mezquino a fuerza de querer hacerlo científico, en el qué nada reemplazaba la vibración emotiva y sensual que habían extirpado. Y el problema no se resuelve destruyendo; es necesario construir y esto es lo que precisamente no hicieron estos declamadores de la construcción. En vez de animar las formas con el ritmo de la geometría viva, se limitaron a emplear formas elementalísimas de la geometría plana, con el mismo espíritu que el de los clásicos fracasados, y en vez de alcanzar la relativa universalidad de lo que deviene, llegaron al

estatismo de la muerte.

Le Corbusier ha dejado de ser Jeanneret (que fue su seudónimo de pintor hace años) y tiende hacia el arte más abstracto de Paris, pero sin éxito a mi juicio, porque este feroz puritano no está seguro de haber destruido dentro de sí el virus romántico, al cual debe sin embargo lo mejor que ha hecho en el campo de las artes plásticas —los maravillosos apuntes a pluma que ilustran sus libros de arquitectura— y tomo no está seguro se esfuerza por crear con un espíritu impersonal que no es auténtico; también por la costumbre de manejar volúmenes y espacios arquitectónicos, que mucho difieren de los pictóricos. Ozenfant vive en Estados Unidos y aunque no conozco sus obras últimas más que por reproducciones, me parece cierto que vacila infructuosamente entre la severa teoría de antaño y el decorativismo de hogaño. Podemos hacer fe a la palabra de René Huyghe: “La pintura de Ozenfant evoluciona hacia un romanticismo que él atribuye a la influencia de la atmósfera norteamericana. Ella parece hoy muy lejos del purismo de 1915.”

10. Fernand Léger es impersonal desde el comienzo. No hubiera triunfado de haberse empeñado en competir con sus amigos. Su sensibilidad es dura, su imaginación pobre, su aptitud de confesión nula. La línea carece de gracia y de esa tensión interior a que nos han acostumbrado algunos *fauves* o Picasso; el color desconcierta porque no tiene la virtud del canto como en Braque o del drama como en los expresionistas; la composición, casi siempre simétrica, pesa a fuerza de mecánica al no obedecer a la honda expresividad lírica de los cubistas. ¿Hubiera podido descollar entre los que poseen precisamente los dones que le faltan? Si fuera más ingenuo se lo podría confundir con los fabricantes de estampas populares del siglo pasado; si más torpe, con los improvisados pintores domingueros; si menos arbitrario, con los estudiantes mal dotados de las academias. Es lo que piensan quienes miran su pintura con repugnancia para salvaguardar la integridad de la pupila y el tacto repulidos por el gusto. Pero Léger no siguió el mismo camino de sus amigos y desde el principio trató de sacar provecho, en cambio, de la capacidad que tiene de dotar a las formas de energía material. Figuras humanas, árboles o cosas parecen estáticas en sus telas, pero se las siente animadas por una fuerza interior de desarrollo lento, sereno, imperturbable, necesario, se diría vegetal. No recurre al gesto —o si recurre es tan estereotipado que nada señala — porque el movimiento se sublima en potencia, como la planta que crece inexorablemente. Lo más inhumano que puedan pensar los que sólo vibran al conjuro de la efusión sentimental, salvo esa densa sensualidad de las pastas ante la que retroceden la línea, el color y la composición, y lo más impersonal también, salvo la lente con que ve la realidad que le interesa.

Para un hombre de tales condiciones naturales debería pensarse que se inventó el cubismo. Su paso sin embargo fue episódico. Celebro que Douglas Cooper señale en un libro muy reciente las descoincidencias de Léger con el cubismo y acepto sus razones; sólo lamento que no destaque la principal a mi juicio: la de que nunca comprendió las posibilidades expresivas del plano, ni de las formas animadas por el espíritu geométrico, por cuyo motivo se vale del cubismo para estilizar la realidad visible, no para crear una realidad espiritual necesariamente subjetiva. Quien quiera comprenderlo, entonces, debe empezar por desvincularlo del cubismo para asociarlo, aunque parezca demasiado arbitrario a primera vista, con el naturalismo del siglo XIX. La clase de impersonalidad que lo

caracteriza se halla más en el grado de neutralidad afectiva sujeta a la experiencia sensible de los naturalistas que en el grado más absoluto de introyección afectiva sujeta a la experiencia intelectual de los cubistas. Y si difiere de unos y otros es porque cumple fielmente la consigna de ser neutral.

Atado a la representación de cosas, con el ánimo confiado y feliz de hacerlo, Léger es el Courbet de nuestro tiempo, no obstante las diferencias en el modo de sintetizar, que derivan de las categorías formales en boga durante las dos épocas y no de las categorías apriorísticas del sentimiento general. Los dos quieren caracterizar lo permanente en función de lo más particular que la vida ofrece —los hechos vulgares y cotidianos— y los dos logran que la materia domine la forma, luchando contra el movimiento pero rindiéndose a él. Poseen igualmente la robustez del campesino que se mofa de las ideas complejas y la lucidez del ciudadano que descubre las fuentes vivas del progreso. La profética sentencia de Apollinaire: “Léger es uno de los primeros que se resisten al antiguo instinto de la especie y la raza, y se abandonan con alegría al instinto de la civilización en que viven”, ¿no es aplicable también a Courbet? Dogmáticos y moralistas, ambos pintan un mundo en el que las más finas disquisiciones del espíritu y las apetencias del alma se resuelven con pasmosa simplicidad, pero a uno lo redime la filtración involuntaria del sentimiento romántico, al otro la irónica sensualidad, y por eso no son plenamente impersonales.

Esta imagen de Léger es tan aproximada como pueden ser las generalizaciones basadas en las notas constantes del hacer. Períodos hay en los que parece contradecirla. Por lo pronto, hasta se diría que anticipa el cubismo en los paisajes de 1905, estructuras de planos sólidos y precisos más impersonales que las de Picasso y Braque de 1908 y 1909, aunque ya en ellos y en los dibujos posteriores se advierten caracteres que lo separarán del cubismo: el afán de caracterizar, los ritmos de simplificación dinámica menos destructores de la forma total, la pasión por el volumen y el respeto por la luz y la sombra. Luego, más en la línea de Metzinger, mientras los corifeos del movimiento buscan la expresión lírica en los pequeños planos moviéndose sosegadamente en la tela, Léger prefiere geometrizar el paisaje de París o complicadas escenas con muchos personajes, sujetándose al tema pintoresco. Y aunque en 1912 y 1913 parece ceder al influjo cubista —es el momento de las formas abstractas de vasijas en movimiento, contrastadas mediante el juego de curvas que se ajustan o desajustan, uniéndose o penetrándose, para crear un dinámico canevá, dentro del cual manchas de color independientes provocan poderosas oposiciones de luz y sombra— no abandona los temas pintorescos en los cuadros que pinta al mismo tiempo, suplantando los planos por pesadas formas de tronco de cono o de cilindro para representar más verídicamente escenas con descoyuntadas armaduras medievales. Ni siquiera en los dibujos más cubistas olvida el volumen, que anota siempre con gruesos trazos, ni la relativa riqueza del color y el empaste, ni el espacio. La manera como lo crea con líneas oblicuas y planos en direcciones opuestas que se interpenetran, así como los resabios románticos que perduran en la dinámica del claroscuro, demuestran hasta qué punto se apartó del cubismo.

La supuesta aventura cubista termina en 1914. Él mismo ha declarado que la guerra le hizo olvidar el arte abstracto *(sic)* y descubrir la realidad enceguece-dora y completamente nueva del pueblo francés. “Después de morder en esa realidad, el objeto no me ha abandonado jamás.” No representará, empero, al pueblo francés de carne y hueso,

sino la realidad de naturaleza, hombres y cosas mecanizados que alegoriza la máquina. Léger desarticula formas y objetos reduciéndolos a tubos, semiesferas y discos en choque que se organizan en vastas composiciones regidas por la vertical y la horizontal. En ellas se aclara el espacio tupido de los cuadros anteriores, señalándolo con líneas oblicuas que responden en definitiva a un sistema de perspectiva sin rigor matemático. El método de los contrastes se acentúa, el color se hace fuerte en cada zona local, la línea se vuelve rígida, el claroscuro pierde intensidad dramática y el conjunto se resuelve en una posición de formas independientes que avanzan y retroceden como si fuesen movidas por émbolos invisibles. El cuadro-máquina, se ha dicho y repetido: la metáfora no es muy justa. Léger no cae en el nuevo folclorismo que hubiera significado copiar o imitar máquinas; crea estructuras mecánicas con formas que se rigen por un exacto ritmo óptico, en vez del ritmo orgánico aproximado que mezcla las formas en las obras de los *fauves*.

Hasta 1920 tantea. Después retornará alguna vez a las composiciones mecánicas y a las abstractas en el periodo arquitectónico (1925), cuando más se acerca al cubismo representando formas aplastadas que le permiten descubrir el sentido de la decoración mural, acaso bajo la influencia de Ozenfant por una parte, de Mondrian y Van Doesburg por otra; pero desde entonces se endereza firmemente hacia lo que he llamado su naturalismo. El camino está jalonado. Primero, en el período de las grandes figuras (1921-24) se acerca a la escultura al dar más importancia al volumen que al movimiento, y retoma los ritmos organicistas, sobre todo en los *Paysages animés*, como si hubiera necesitado rejuvenecerse en la fuente de la observación. Luego, en el periodo de los objetos en el espacio (1928-30), durante el cual pinta grandes composiciones —planos de sombra y luz dinamizados por el choque de líneas rectas, el arabesco o el sombreado— que ya no son cuadros de caballete sino proyectos de pintura mural de acuerdo con el concepto moderno, es decir, pintura decorativa en la que el muro deja de ser un plano inerte para convertirse en espacio virtual. Le sigue el periodo dinámico-espacial (1930-38), superación del anterior: aligera los volúmenes, aunque los indica con sombras y trazos, para permitir que imperen los ritmos lineales, alternando aquellos con planos; el color se atempera pero gana en inflexiones expresivas y la pasta se comprime sin perder densidad. Es el momento de plenitud de Léger, pero todavía ha de variar antes de llegar a su naturalismo, que estalla en Estados Unidos, donde reside desde 1940 hasta 1945. Léger se deja ganar por el espectáculo de la vida y se entrega a monumentalizar lo pintoresco —nadadores, ciclistas, acróbatas, músicos— introduciendo progresivamente un elemento de expresión constreñido: la sensualidad. En las curvas perezosas, en la cadencia de las mismas y en esas ramas que se desprenden como arabescos solitarios se anida, como en cualquier naturalista, una nota de sensualidad barroca. Él se siente un clásico —lo ha dicho— en el que se funden las experiencias de los primitivos, de los pintores del siglo xvii, David y Seurat, pero se equivoca. Ninguno está más lejos de serlo porque su impersonalidad no se aparta de los hechos particulares. Es cierto que sintetiza, pero como su síntesis no es mental sino intuitiva, todo en sus telas tiene sabor de particularismo naturalista.

Hasta pocos años antes de viajar a Estados Unidos Léger armoniza el color y la línea, como los naturalistas. Después comienza a separarlos y a sobreponer estructuras dinámicas de trazos unidos y fondos planos de color muy puro. Si el primer procedimiento le lleva a la serie da cuadros anecdóticos que culmina con *Les loisirs* (1948-49), el segundo

le lleva a la creación de formas ilustrativas, por primera vez graciosas. Unos tienen un aire popular, vagamente surrealista como para pensar en los *naïfs;* otras el carácter fino y ligero, no obstante la reciedumbre del trazo, de los que se evaden de la realidad concreta. Los primeros parecen imágenes de Épinal corporizadas; las segundas, figuras de Dufy más pesadas. He aquí las dos facetas opuestas del maestro en sus setenta años.

A Léger lo reclaman los abstractos, los cubistas, los comunistas. Se le vincula con los *naïfs* y hasta con los surrealistas. Ahora, él se considera clásico. Todas las afirmaciones son justas desde puntos de vista parciales. Pienso que actúa como un naturalista, reemplazando la naturaleza por el juego de la vida, pero siempre atado a la experiencia sensible que le proporciona el mundo que lo rodea. Un naturalista que sabe despojar a las formas de lo superfluo, pero al final se queda con esqueletos que apenas conservan sentido gracias a la sensualidad del trazo y la materia. Es el peligro de ser naturalista a medias, ya que no enriquece el hecho visual —como han hecho los pintores de la Edad moderna desde Giotto hasta Matisse— ni lo reemplaza por el hecho espiritual, como lo intentan al menos los abstractos. En la encrucijada, Léger no se define y al no renunciar a la representación y al ritmo organicista, pero sin concederles casi nada, se encierra en un juego extenuante de nunca acabar. Se expresa pobremente como individuo y deficientemente como colectividad.

Por la misma razón no ha podido abordar la pintura mural en toda su amplitud. A semejanza de los bizantinos y los primitivos italianos, a los que admira, compone con precisión visual y sin dar al volumen más importancia de la necesaria para que los objetos existan en el muro. El principio estilístico es el mismo, con la diferencia de que la arquitectura medieval encerraba en sus grandes líneas y planos una vibración emotiva, cristiana, que también expresaban los pintores y los escultores. En nuestros días, como la arquitectura es la que más extrema la impersonalidad sentimental y el funcionamiento anti-romántico, un arte decorativo no puede seguir más que sus huellas. En este sentido estoy de acuerdo con Cooper en que Léger es el único pintor contemporáneo que ha planteado correctamente el problema de la decoración mural, en teoría, pero no lo estoy cuando se trata de juzgar los productos, pues sigue siendo esclavo del muro en vez de crear formas que de acuerdo con la arquitectura actual escapen del muro.

Sospecho que la posteridad va a ser muy cruel con Léger. Reconocerá su valentía, su honradez y su talento, incluso su benéfica influencia en el campo de las artes derivadas, como anticipador, si las tendencias colectivistas se afianzan. Pero si llegara a ocurrir uno de esos vuelcos inesperados e imperara una nueva organización individualista, lo que no creo, pienso que la crueldad va a ser mayor, quizás la del olvido.

V. LA VIRADA DINAMICISTA RACIONAL

1. Cuanto más se ahínca la polémica en torno del cubismo, más se comprende su importancia y fecundidad, así como la debilidad de su planteo. No es absolutamente erróneo decir que los cubistas redujeron nuevamente la pintura a un juego estático de elementos dinámicos, al mantener el cuadro de caballete, expresión del mundo individual del creador, mediante microformas que no se evaden de la tela. Pero también es cierto que el cubismo hizo posibles las conquistas inmediatas, ante todo por la invención del plano como elemento de expresión, luego por la idea del espacio virtual, que no existe a causa de

sus límites sino de su capacidad expansiva, y al cual se lo anota puesto que el arte no puede dejar de anotar, mediante signos de movimiento. Por eso no hay pintor, sobre todo entre los que han madurado después de la guerra del 14, que no haya abrevado en el cubismo: todos han comprendido muchas cosas útiles para fortificarse en su fe antinaturalista, anticlásica y aun anti-romántica, y cada uno de ellos ha extraído una lección diferente; quién se ha detenido en la simple descomposición de los cuerpos en planos (neocubistas) o en las estructuras de elementos primarios (puristas), quién ha sabido superarlo indagando más profundamente en las posibilidades expresivas del movimiento.

Casi al mismo tiempo que en París se inicia la batalla por el cubismo, en Italia se desata la furia futurista y del propio seno del movimiento francés se desprende el grupo disconforme de los árticos, más cercano al de Marinetti y Boccioni que al de Picasso,

Braque y Apollinaire. Luego sobrevienen los grandes movimientos rusos, probablemente influidos por el futurismo. Así, mientras la mayoría de los artistas, incluidos los grandes del cubismo y el expresionismo, volvían a posiciones de retaguardia o por lo menos a esos puestos que permiten descansar en medio de la refriega, grupos más o menos numerosos de jóvenes fogosos actuaban como tropas de refresco para continuarla.

No obstante las diferencias bien claras que existen entre el futurismo italiano y el orfismo francés, con respecto al irradiantismo y el suprematismo rusos, puede encontrárseles una nota común: la de haber querido independizar el movimiento prestándole toda la objetividad necesaria para que se descargara, en lo posible, de implicaciones antropomórficas, especialmente las que proceden de la subjetividad emotiva. Se aprovecharon, claro está, de las conquistas del cubismo, pero tendieron a aumentarlas y enriquecerlas desde variados puntos de vista. Y aunque no cabe ninguna posibilidad de establecer parangón formal, hubo más de un punto de contacto con los expresionistas y hasta con los impresionistas, de cuyas experiencias en el campo del color se valieron.

Esa misma voluntad de expansión dinámica que se extrema en las tendencias aludidas va a manifestarse con severidad ascética y expedientes distintos en el arte de Mondrian y los neoplasticistas holandeses; con inesperado vigor no exento de gracia y precisión al mismo tiempo en los constructivistas rusos; con acento poético tan individual como para haber influido sólo por las ideas, en los signos de un Paul Klee, un Wassily Kandinsky o un Joan Miró. ¿Podía estar ausente Picasso? A su manera pero con la genialidad que nadie le discute, luchando consigo mismo, su neobarroquismo constituye a mi juicio el dramático canto del cisne de la generación de los mayores.

Si los primeros veinticinco años del siglo se caracterizan, pues, por la búsqueda intuitiva de formas plásticas capaces de expresar la inestabilidad de la vida mediante movimientos del espíritu que superan la materia, sin lograrlas plenamente, los segundos se caracterizan por una búsqueda, por lo menos de apariencia más científica, que se apoya en principios de anulación de los conceptos de materia y energía. Ésta es la virada dinamicista impuesta al cubismo-expresionismo de otrora, etapa terminada también que nos permite otear el futuro con mirada más certera.

2. Mientras los cubistas prefirieron explotar las posibilidades del plano como elemento de expresión independiente, yuxtaponiéndolo o sobreponiéndolo pero rara vez

fundiéndolo, para lograr la dinamización de un espacio poblado de acentos individualistas —cada plano actuaba como la pincelada de los barrocos y románticos, aunque sufriera la estilización geométrica—, los futuristas emplearon el sistema de la interpenetración de planos, porque la idea fundamental que los guiaba era de lograr la síntesis de tiempo, lugar, forma y color. Idea que ya revela los puntos de divergencia con el cubismo, pero también las propias contradicciones, pues la inclusión del tiempo debía destruir la noción de lugar y modificar esencialmente las nociones de forma y color.

Para lograr esa síntesis consideraban que los objetos que constituyen la realidad concreta no tienen forma o *priori*, enfrentándose así con los naturalistas, que no sólo mantenían la forma sino el color local de cada objeto. La visión de los futuristas no respondía a la concepción asociacionista de elementos simples, sino a una concepción estructuralista según la cual el todo no es igual a la suma de las partes. Ellos consideraban que sólo es definible en el objeto la línea que marca la relación entre su peso —cantidad— y su expansión —calidad—, línea que constituye la expresión de la fuerza. Y como el objeto era el resultado de un juego de fuerzas centrífugas unas y centrípetas otras, para representarlo debían empezar por dar forma a éstas. Pero como las fuerzas no pueden ser representadas sino por medio del movimiento, so pena de que dejen de ser fuerzas para ser en el mejor de los casos objetos dotados de potencia, llegaron a la conclusión de que el dinamismo plástico es la acción simultánea del movimiento característico del objeto —al que llamaban movimiento absoluto— y el que procede de las transformaciones que ese objeto sufre al contacto con el ambiente —al que llamaban movimiento relativo.

Como se verá, los puntos de contacto con la pintura de los siglos anteriores son evidentes: desde el comienzo de la Edad moderna, en cuanto se produce la conquista del espacio atmosférico por la perspectiva tonal, los objetos pierden su individualidad absoluta para recibir modificaciones de forma provenientes del ambiente que los rodea, variaciones que produce la iluminación, el color y la materia. Pero más evidentes son aún los contactos con el impresionismo que, en su intento de obtener la expresión luminosa a través de la atmósfera, tiende a diluir los objetos de ésta, fundidos en un juego muy fino de pequeñas pinceladas de colores complementarios. La originalidad de los futuristas estaba en la modernización de la idea de objeto-ambiente al expresarlo, no mediante el color y el claroscuro obedientes a la pincelada individualista, sino por el juego de planos centrífugos y centrípetos. Si por una parte interpenetraban los planos, no se olvidaban por otra de dotarlos de movimiento, primero porque eran coloreados con tintas violentas y exasperadas que se contrastaban según las leyes bien conocidas de Chevreul, luego porque también establecían el claroscuro complementario, haciendo que cada plano tuviese su zona clara y su zona oscura, una luz y una sombra complementarias que determinaban su movimiento de superficie.

Ya no se podía hablar de atmósfera propiamente dicha, entonces, porque la atmósfera es fluida. Pero se podía hablar de una atmósfera solidificada, como lo hicieron, y al mismo tiempo dinamizada por la división en planos de colores puros, así como de objetos que a la inversa perdían parte de su corporeidad por idéntico procedimiento. En verdad los futuristas destruían el dualismo objeto-atmósfera, como también consecuentemente el dualismo fondo-figura y transformaban el cuadro en un conjunto muy

abigarrado de planos de color, organizados de acuerdo con líneas-fuerzas que conducían de la atmósfera al objeto y viceversa.

No pretendían los futuristas hacer pintura abstracta. Por el contrario, clamaban por el tema y pretendían que la pintura debía volver a ser representativa de la vida en sus actos de relación humana. Con lo que se ve claramente que no deseaban sino purificar la objetividad naturalista por medio del movimiento. Pero al multiplicar los puntos de vista, de modo mucho más sistemático que los cubistas, quienes utilizaban el procedimiento de manera tímida y siempre sujetos a la individualidad del objeto representado, sobre todo Juan Gris, hallaron el modo de expresar, se comprende con formas que eran sustitutivos plásticos, el factor tiempo. Cada punto de vista, en efecto, era indicado por medio de un eje de dirección dinámica, casi siempre oblicuo, de modo que una nueva noción de la profundidad se impuso, reaccionando al mismo tiempo contra el planismo de los primitivos, contra el espacio estático de los renacentistas y contra el espacio frontal y dinamizado de los cubistas. No era tampoco el espacio táctil de Braque ni el espacio plástico de Picasso: era una profundidad vibrante —a causa del color— y organizada geométricamente mediante líneas de movimiento. El espectador no hallaba puntos de reparo ni nada que lo incitara a detenerse; por el contrario, sufría la sugestión del choque de los planos, de las tintas y del claroscuro y el cuadro se le presentaba como un cosmos de movimiento que tendía a sobrepasar los limites de la tela. De tal manera creyeron haber logrado la integración del dinamismo superficial de los impresionistas con el estatismo volumétrico que conservaban los cubistas.

3. Ha llegado el momento de juzgarlos. Lo más valioso de los futuristas, a mi juicio, fue el espíritu de rebeldía con que afrontaron el pasado glorioso. Si sólo pudiera decirse de ellos que rompieron el círculo vicioso en que se encontraban los italianos a comienzos del siglo, encerrados en una pomposa idea del pasado —cuya gloria nadie discute ni discutía— y sin embargo conformes con ese pálido reflejo que fue la pintura del *Ottocento,* ello bastaría para señalarlos a la consideración pública. Pero hay otras notas para estimarlos.

Ante todo, tuvieron idea más cabal que los cubistas de los alcances revolucionarios del arte, debido a que el movimiento no fue solamente artístico sino primera y fundamentalmente político. Esto hizo que desde el principio demostraran interés por lo nuevo en el plano de la vida —"Nosotros tenemos el éxtasis de lo moderno y el delirio innovador de nuestra época", decía Boccioni— y en consecuencia concibieron el movimiento como algo más enérgico y vital que los franceses, más o menos limitados siempre, como se ha dicho.

La virulencia política, en cambio, les llevó a cometer la ingenuidad de detenerse en la exaltación de las formas objetivas al mantener el tema de representación, aunque pretendieron modernizarlo introduciendo ciertos aspectos maquinistas. Siempre fue posible ver el problema en la superficie, ya que no obstante haberse valido de una geometría elemental para realizar sus descomposiciones de los objetos en planos, el espíritu verdadero de la geometría estuvo tan ausente en ellos como en los cubistas.

Prueba de esa falta de visión es el enrolamiento implícito en una tendencia sensorialista, opuesta a toda tendencia racional o simplemente intelectual más que por

principios teóricos por principios que derivaban de la posición anticulturalista que adoptaron. Fueron afortunados, sin duda, al poner ante los ojos del artista y el espectador la realidad como fuente del conocimiento y motivo de inspiración, pero la realidad que concibieron no era la verdadera que estaban viviendo, a pesar de las protestas de existencialismo, fundada en vagos conceptos dionisiacos y nietzscheanos. Era una realidad materialista que no sólo los llevó por el callejón sin salida de la representación estilizada de los objetos concretos, sino también a otorgar un puesto preeminente a la materia pictórica y al absurdo deseo de representar sonidos, rumores, olores, etc.

Idéntico reproche ha de hacerse a la no menos ingenua concepción del movimiento que tuvieron. Del mismo modo que no podían concebir lo moderno sino en función de la máquina, pretendieron representar el movimiento, no diré imitando la máquina, pero si imitando lo que suponían era el sentido constructivo de la misma. Pensaban que el pintor debe exaltar la misteriosa arquitectura de las formas modernas, pero éstas no eran para ellos ideas que por sutiles vinculaciones espirituales se transformaban en símbolos, sino simplemente las formas modernas que veían. De modo que, lejos de implicar el futurismo la superación del arte fundado en la visualidad, diríase más bien que lo acentuó.

No menos digno de atención fue el concepto de emotividad, que no varió en forma esencial con respecto a las ideas del pasado. Hablaron y escribieron mucho —les gustó hacerlo, tal vez en demasía por ser artistas— de transposición de la calidad poética de lo real en calidad pictórica, de lirismo del movimiento y de muchas cosas de similar corte, pero no llegaron a superar la estética romántica. “La perspectiva futurista se diferencia de la tradicional, de la de los primitivos, de la de los cubistas —decía Carrà—; es dinámica, produciendo una nueva emoción plástica, puesto que cada particular perspectiva corresponde a una vibración del alma.” No debía ser ése el lenguaje de los modernos. El mismo Severini escribe recientemente: “Con los futuristas, el hombre como tal avanzaba al primer plano, con todos sus sueños, recuerdos, estados de ánimo, de lo que procedía una nueva actitud frente a la naturaleza, en cuanto no querían negarla, ni tampoco pensarla o imitarla, sino vivirla y superarla por medio de la trascendencia.” Es curioso observar, primero cuáles son las notas que se le ocurren para caracterizar “el hombre como tal” —las que se le hubieran podido ocurrir a cualquier romántico del siglo XIX—; luego la idea de la superación “por medio de la trascendencia”, a la que Boccioni llamaba trascendencia física. Idea ésta totalmente absurda, ya que lo físico no puede trascender y si se admite una cierta trascendencia de lo físico no ha de ser sino hacia lo espiritual, que revela en los futuristas, como lo señalé en su momento respecto a los cubistas, insuficiente formación filosófica.

Finalmente, no parecen haber advertido las posibilidades de creación del estilo que admitía el lenguaje que trataban de imponer, ni la paradójica postura en que se colocaban al pretender un arte de sentido universal que se desarrollaba en pequeñas telas enmarcadas. Salvo Severini, quien se hizo campeón de la pintura mural debiéndosele algunas ideas madres para la revalorización histórica del mosaico, los demás siguieron pintando cuadros de caballete, lo mismo que los cubistas, sin que les molestara demasiado esa forzosa limitación individualista.

¿Por qué se los ha reestimado en los últimos años, si de acuerdo con este balance parecería acentuarse el carácter episódico del movimiento? Porque el futurismo anticipó

ciertos planteos que los pintores abstractos de hoy han comenzado a transformar, científicamente, en soluciones.. No se le puede negar que las experiencias en el campo de la dinámica de los planos, aunque han variado en nuestros días porque el plano tiende a desaparecer también a causa de sus implicaciones materiales, han sido de enorme importancia, especialmente en lo que se refiere a las relaciones entre formas mentalmente concebidas y ejecutadas con líneas y el color que actúa con toda su fuerza sensorial. Pero ello mismo no justificaría plenamente el nuevo prestigio de que goza el futurismo desde hace algunos años, en particular el arte de Boccioni, sin duda el artista de más genio del grupo y el teórico más agudo. Los futuristas aportaron, además, quiero creer que a pesar de ellos, un espíritu de objetividad y neutralidad emocional, no obstante las ideas enunciadas también, que lo mismo que Léger constituye el punto de partida del arte abstracto actual.

Ha de pensarse, además, que si el movimiento no hubiese sido aplastado por el otro movimiento italiano del siglo, el *Novecento,* con su planteo tradicionalista y reaccionario, políticamente hablando, del problema artístico, el futurismo no habría perdido algunos de sus mejores hombres y hubiera podido dar frutos más maduros que los que dio. Pero hacia 1920, gozando del favor oficial del fascismo, se constituye en Milán el grupo de los *novecentistas,* el que no parece haber tenido otro contenido estético, a juzgar por lo que dice Margarita Sarfatti, su inspiradora, que el deseo de llegar a la misma gloria artística que la del *Quattrocento* y el *Cinquecento.* Otra vez la gloria y otra vez el pasado. Fuera de ese ingenuo propósito, el movimiento tan sólo sirvió para que cada artista se expresara otra vez de modo individualista. Los mejores produjeron, como siempre, obras de mérito, pero no sólo los mediocres se sintieron felices de poder cultivar de nuevo la vieja retórica del clasicismo, modificada por torpes ideas naturalistas y románticas, sino que también aquéllas, apenas comenzó a cegarse la fuente de inspiración personal, cayeron en las mismas posiciones o se repiten hasta hoy. Entre tanto les cupo el menguado honor de aplastar el único movimiento renovador de importancia que ha habido en la península.

Otra jerarquía tuvo la llamada pintura metafísica, que contribuyó aún más a enterrar al futurismo. Si en el mundo entero se la estimó, ahora se ve, exageradamente, fue porque revelaba una potencia de creación más moderna que la de los demás componentes del grupo novecentista.

Hablar de una pintura metafísica es en cierto modo contradictorio, ya que la pintura es creación de objetos sensibles basada en otros objetos sensibles y la metafísica, en cambio, es un ir más allá de éstos para apresar en su trascendencia el misterio de la nada, como dijera Heidegger. No hay mayor contrasentido que suponer una nada figurada, puesto que la nada es negación e indiferenciación, pero, ¿no es cierto también que en este ir más allá del ente, para usar la terminología del filósofo de Friburgo, se aloja una definida intención de volver a él para reconquistarlo conceptualmente “en cuanto tal y como tal”? Tal pudiera ser la postura filosófica de Giorgio de Chirico, pintor terriblemente sensual que, como si respondiera a una deliberada intención contradictoria, parece haber querido ir, en su etapa metafísica sobre todo, en pos de esa tan misteriosa como imposible realidad de la nada que se aloja en la profundidad de su espíritu de alucinado. Por eso su pintura es enigmática y misteriosa, con su toque de angustia y de pasión indeterminada; por eso es pintura de revelación más que de presentación. Como la idea de presagio lo domina, quizás

por ser la forma típica del temple de angustia, ha tratado de objetivarla mediante las estructuras que excluyen los caracteres individuales: las arcadas y las torres, los vacíos fantásticos poblados de espectros y fantasmas, hasta el hombre mismo transformado en maniquí y armazón mecánica; y como solamente el espacio real es dinámico, ha creado espacios estáticos e ideales, con luz innatural, en los que parece haberse detenido el tiempo. También Carrà tuvo su etapa metafísica y hasta llegó a ser el teórico del movimiento, pero en él ha predominado más bien la actitud del científico naturalista que la del metafísico alucinado. "Vuelve en mi pintura el Número, o sea la división armónica de los planos y los espacios, como manifestaron en su pintura Paolo Uccello y Piero della Francesca", ha escrito, como si fuera un renacentista redivivo, tan materialista y formalista al mismo tiempo como aquellos, con la diferencia de que amplia el campo de sus intereses hacia las cosas muertas y la naturaleza viva. Ni siquiera por haber militado un corto lapso entre los futuristas dejaba de contemplar el espacio como el lugar en que desenvuelve su existencia el hombre de carne y hueso.

El espacio que pretendían dinamizar los futuristas y el espacio que estatizaban los metafísicos eran absolutamente diferentes. La prueba de que la posición de éstos era falsa no se halla solamente en el análisis del tipo de poesía angustiosa que cultivaban; más concluyente todavía es cotejarla a la luz de lo que ambos pintores hicieron después: De Chirico una pintura que oscila entre los caracteres barrocos del *Seicento y* los del romanticismo francés del siglo pasado; Carrà, después de haber confesado que "por una curiosa paradoja de anarquía hemos vuelto casi sin quererlo al puro clasicismo", una pintura híbrida de compromiso en la que sólo se advierten los últimos resplandores de un artista magistral en el oficio.

4. El valor del arte futurista fluye del grupo y de las ideas sostenidas por él. Ése es el valor, por otra parte, de todos los movimientos del siglo, el que se desprende de una necesidad oscuramente sentida y pocas veces confesada por los artistas, de encontrar soluciones colectivas en momentos de aparente exacerbación del individualismo. No obstante, también hubo diferencias entre los futuristas y aunque sea de modo sintético quiero señalarlas aquí.

Umberto Boccioni parte del naturalismo y no es ajeno a la geometrización de la figura humana. Cuando comienza a introducir ritmos dinámicos, lo hace con el mismo criterio que emplearon algunos románticos finiseculares, moviendo masas de materia, a través de las cuales se adivinaba sin embargo una potente capacidad de síntesis que le permitiría llegar a ser la figura prominente del grupo. El hecho mismo de que llamara a esos cuadros de 1911 *Estados de ánimo* revela cómo se mantenía aún en los esquemas de la creación ochocentista. Por entonces hubo alguna coincidencia con Léger y nunca faltaron formas en sus cuadros que de pronto aparecían para señalar al robusto pintor naturalista y anecdótico. No soy afecto a las caracterizaciones por medio de paralelos, pero en este caso, en razón de que sus obras son poco conocidas, me atrevo a señalar también una coincidencia relativa con Juan Gris, acaso porque uno y otro no renunciaron al empleo del claroscuro para dar corporeidad a formas muy rigurosamente determinadas por la línea. La influencia de los verdaderos cubistas no se hizo sentir hasta más tarde, a partir de 1912, pero más que los cuadros del cubismo que he llamado en páginas anteriores musical,

Boccioni parece haber bebido en las obras de los que preludiaron el movimiento, particularmente en las del período negro de Picasso y hasta en las de algunos *fauves.* En el periodo final de su corta vida —muere en 1916 a los treinta y cuatro años— culmina su posición con acentos de mayor originalidad, introduciendo elementos curvos, sobre todo la espiral, que prestarían a sus composiciones, fríamente concebidas, un curioso tono de barroquismo colorístico exasperado. Es innegable que fue un espíritu sensible y que la violencia de sus posiciones teóricas, que supo exponer empero con elegancia y pulcritud en el mejor libro que se escribió sobre el tema —*Pittura, Scultura Futuriste*— no destruyó sus potencias de refinamiento; pero no incurriré en el mismo error que otros, Christian Zervos por ejemplo en un reciente ensayo publicado en *Cahiers d'Art,* de juzgar al iniciador de un movimiento de tendencia colectivista por los valores de expresión individualista que sus obras contienen. Boccioni fue también escultor, probablemente más escultor que pintor, y al observar sus esculturas dinámicas es cuando se comprenden las razones que no le permitieron obtener obras más cumplidas a pesar de su talento. Puede parecer paradójico, pero el paladín del arte dinámico falló por no haber concebido el movimiento con independencia de la materia. Falla ésta que se puede señalar en los demás componentes del grupo futurista, pero que se manifiesta con mayor evidencia en el arte de Boccioni, precisamente porque poseía lo que en cierto modo puede ser considerado su virtud: la de infundir a la materia, mantenida como masa tanto en la pintura como en la escultura, una expresión dramática que lo vincula más con el pasado que con el presente.

Giacomo Balla, de mas edad que Boccioni, procedía del divisionismo y aun en algunas de sus obras del período futurista se advierten signos de coincidencia con algunos pintores franceses, con Bonnard en particular, de modo que él es de los que llegan al futurismo sin olvidar nunca las posiciones primeras. El empleo del claroscuro lo denuncia, pero además supo llegar a una concreción del movimiento, siempre en la masa, de gran interés. Lástima que se mantuviera en él la componente romántica, tanto en la elección de los temas como en la factura y aun en los títulos, y que insensiblemente los principios lo fueran conduciendo a una pintura superficial en la que no se jerarquizaba el espacio con los requeridos caracteres de la nueva poética de los signos.

Luigi Russolo es el tercero de los maestros, el que aborda la pintura de los sonidos, los ruidos y los olores. Espíritu musical y místico, aporta soluciones más románticas todavía que las de Boccioni y Balla, llevando el proceso de compenetración de formas a un estado de tensión emotiva que asegura el valor individual de algunas de sus obras. Pero desde el punto de vista del espacio dinámico, el que debía conducir de acuerdo con la teoría a la inclusión del tiempo en el organismo plástico, está más lejos todavía que los otros, pues sus cuadros se caracterizan por Una pesada dinámica de formas materiales que se enroscan y cuando logra expresar el espacio, como en su célebre obra del Museo de Basilea: *Compenetración de casas más luz más cielo* (1912), no cobra carácter de existencia como movimiento sino como espacio estático.

De modo tangencial actuó Gino Severini, acaso el de más difícil ubicación, porque es un artista de rara inteligencia y acendrado saber, demostrados en libros admirables, particularmente *Ragionamenti sulle Arti Figurative,* en cuya trayectoria se han venido a mezclar muy variadas tendencias del siglo y aun del pasado. No obstante su posición

artística más clara y el atisbo de soluciones modernas que revela su pensamiento, su período futurista (1910-1915) es ingenuo y las obras de entonces no resisten la comparación con las de Boccioni, Baila y Russolo. Sufre además la influencia más fuerte que los demás del cubismo francés y las oscilaciones entre los ideales de ambos países no han hecho sino neutralizar su potencia creadora. Cultor del mosaico y de todos los procedimientos de la pintura, se advierte siempre calidad en sus obras, pero acaso por esa falta de pasión que veladamente le reprocha Zervos, a pesar suyo según supongo, ha ido creando formas que de ningún modo se definen. Desde el punto de vista único en que lo enjuicio en este libro, es decir, como anticipador de los movimientos abstractos de tan-guardia, su aporte es más bien negativo, no tanto en el plano del hacer como en el del pensar, ya que se ha transformado en el defensor de una pintura antiabstracta pero de imposible caracterización positiva.

Otros pintores futuristas hubo, Ardengo Soffici por ejemplo, que retornó luego al naturalismo romántico, y los que componen la segunda generación: Achille Funi, más tarde neoclásico del *Novecento*, Gerardo Dottori, Mario Sironi, el más importante pintor expresionista italiano, Tato y otros, ninguno de los cuales logró vivificar el movimiento; más bien se diría que contribuyeron poderosamente a desacreditarlo, sea por haber desertado, sea por haberlo estereotipado.

5. Robert Delaunay empieza, en los albores del siglo, por sufrir la influencia del impresionismo —de la que nunca se apartará totalmente— y de la estampa japonesa, a la que se agrega luego la de Van Gogh y el *fauvisme*, apenas visible ésta en algunos paisajes y autorretratos de la época bretona. Más importante fue la influencia de Cross y Signac, hasta que se ilumina redescubriendo a Cézanne.

Ya este planteo revela que su estado de espíritu inicial, lejos de conducirlo a la exacerbación del Yo, aunque no fuera sino para descubrir nuevos modos de objetivación por medio del instinto, como en los *fauves*, lo lleva hacia un examen riguroso del organismo plástico en si, en lo que tiene de específicamente pictórico, en la dimensión del color. Porque no le apasionará el Maestro de Aix, cuando emprende sus indagaciones formales entre 1909 y 1910, por el juego de los pequeños planos de color modulado, como a los cubistas, que terminaron por anegarlo en brumas de grises y ocres, conservando nada más que la fuerza dibujística, sino por los ritmos de simplificación total de la forma que le permitieron equilibrar movimiento y reposo. Y aunque va a romper ese equilibrio, en beneficio del movimiento, tiempo tardará antes de suplantar el procedimiento indicado por aquél.

Ni *fauve* ni cubista, pues. Los cubistas se encierran en sí mismos y aún no saben qué movimiento están destinados a provocar, mediante un complejo proceso cuyo sentido no se hace explícito hasta nuestros días: el descubrimiento de la verdaderamente nueva objetividad en la creación más subjetiva, la creación matemática; mientras Delaunay, fundándose todavía en la objetividad natural, tiende a crear una especie de neo-naturalismo, como Léger, con quien tiene algunos puntos de contacto, de concepción abstracta pero de ejecución muy concreta, material.

El hecho más sugestivo que denuncia el desenvolvimiento de Delaunay es la

persistencia de los temas durante períodos bastante dilatados. Demuestra que su capacidad de abstracción se ejercía a través del objeto, pero también que no le interesaba éste sino algo que pretendía descubrir en el objeto. En las imágenes de *Saint Séverin*, las más importantes de este período de indagación cezanniana, anticipa soluciones en los acordes tonales, en las de *La Ville* y *La Tour Eiffel* se advierte una mayor presión de los compañeros cubistas, con la diferencia fundamental de que no trata en ellas el espacio virtual dinámico en el plano, sino el movimiento que se expresa todavía en un espacio tridimensional mediante relaciones de claroscuro. Esa limitación es la que le impide aislar el plano, empleándolo en cambio para reconstruir formas reales concretas. En las diversas versiones de *La Tour Eiffel* ese dinamismo de coherente unidad formal como totalidad es obtenido también por deformación y resquebrajamiento, lo que permitiría algún acoplamiento a los expresionistas, pero de todos modos es superficial.

La actitud culmina en *La Ville de Paris* (1912), magnífica composición en la que el paisaje de la ciudad y tres figuras de mujeres desnudas se confunden, sin perder individualidad figurativa, en un juego cromático de pequeños planos, ordenados mediante grandes planos que parecen conos de luz de reflectores que se chocan. Al fin se libra en ella de la obsesión del espacio tridimensional y el movimiento empieza a adquirir la pureza que tienen las formas cuando se mueven en el plano. Pero si Delaunay no hubiera avanzado más, no ocuparía el lugar prominente que pocos le discuten, porque más bien parece enderezarse con esa tela hacia un neocubismo de escasas posibilidades: se lo ve demasiado preso de las formas humanas, en los desnudos, y demasiado indeciso en la construcción dinámica, sobre todo por el mantenimiento de la vertical —los tres desnudos paralelos— como eje de la composición ortogonal; igual indecisión en el tratamiento del color forzado sin duda para lograr efectos de tintas saturadas, pero con el procedimiento acuarelístico de Cézanne, a pesar de lo cual posee una fuerza de irradiación que estaban lejos de tener las telas de Braque o de Picasso.

Tours de Laon (1912) más bien marca un paso atrás, hacia el cubismo analítico. Y éste es el momento en que Delaunay comprende que se halla en un callejón sin salida, pues todos sus esfuerzos se esterilizan ante el empeño de conservar la vinculación con el objeto. Comprende entonces la limitación de Cézanne, mas no se entrega al cubismo sintético y en esto estriba su genialidad. Tiene conciencia, por el contrario, de que su sensibilidad no se expresa con la línea y va a buscar el modo, valiéndose del color, de dotar al plano de mayor elasticidad para penetrar en el espacio, no como una flecha, sino como objeto nuevo, pleno de materia homogénea.

No obstante el buen planteo, su serie de *Fenêtres*, también de 1912, si bien revela nuevas conquistas formales, demuestra la perduración de un espíritu que no llega a precisiones. Tela y marco son cubiertos por un juego muy ordenado de cuadros que se dividen interiormente en triángulos, conservando un vago carácter figurativo: lo que se ve a través de una ventana. Mas no se trata de planos de diversa forma, tamaño y dirección, como en los cuadros cubistas, ni tampoco de planos que se sobreponen o se interpenetran, como en los futuristas; sólo son planos que se yuxtaponen, de modo que el conjunto resulta claramente armónico, a pesar de la introducción de oblicuas y de un medido arabesco. Además, cada plano adquiere su fisonomía por el color, no por la línea-límite que

desaparece en un *dégradé* tonal. Y debido a la transparencia, la tela aparece como una extraña sistematización de las pinceladas impresionistas, transformadas en facetas, a pesar de haber aplicado la ley de los contrastes simultáneos de Chevreul.

El pintor impresionista no se fundaba en la descomposición de la luz, como se viene repitiendo, sino en todo lo contrario: al yuxtaponer los colores complementarios para que al exaltarse mutuamente crearan una impresión luminosa, buscaba la síntesis, no el análisis. Delaunay invierte el procedimiento y en vez de perseguir la luz —síntesis natural— exalta el color, separando los complementarios, con el objeto de obtener otra síntesis, de invención lírica, que conserve la pureza y energía de cada tinta. Él sabía que cuando un color no está al lado de su complementario se quiebra en la atmósfera y provoca simultáneamente todos los colores del espectro solar. Más tarde lo confirmará al descubrir que las disonancias producen vibraciones coloreadas más rápidas que los acordes de complementarios, explicándose así por qué los impresionistas no habían logrado más que una dinamización potencial de la tela. Pero no podía obtener esa nueva síntesis mientras conservara la figuración y el tratamiento del color por transparencias, a la manera de Cézanne. Por eso rompe con su propio pasado en la serie de *Formes circulaires y Disques,* a partir de 1912.

Adopta el círculo porque "es la figura geométrica que menos limita el color y en consecuencia suprime el dibujo", pero al mismo tiempo lo ablanda valiéndose de la materia y el color denso, porque sabe que cuando el movimiento de un círculo es perfecto parece inmóvil, como dice F. Gilles de la Tourette en el mejor ensayo que conozco sobre Delaunay. Éste no concebía, en efecto, el movimiento como algo perfecto, como una espacialidad que se agiganta en la cuarta dimensión, sino como algo inherente a un móvil que se desplaza en un espacio necesariamente tridimensional. Y por eso, en vez de apelar a una geometría dinámica, la destruye haciendo imperfectos los discos, aunque imprimiéndoles un movimiento, diríase material, por medio del color hecho materia densa.

Después de un largo interregno, a partir de 1913, durante el cual vuelve a la representación de formas concretas del mundo real, traicionándose en una pintura de compromiso que sólo conserva la potencia del colorista pero no la del creador de movimientos abstractos, retorna, maduro, a trabajar con formas circulares: *Rythmes, Disques, Spirales, Joie de vivre*, telas en las que logra crear formas, siempre materiales, animadas de un movimiento de rotación, por medio de resonancias y contrastes de color, que llegan a ser verdaderos símbolos dinámicos en el espacio irreal. Retoma los viejos *Disques* y los ordena en estructuras más complejas, de acuerdo con principios de valor y tamaño, al mismo tiempo que busca nuevas técnicas y nuevos materiales. El color se hace más denso aún, perdiendo definitivamente las transparencias de la primera hora, y los ritmos adquieren consecuentemente un carácter de brutalidad que acentúa el aspecto objetivo de las formas.

Aquella potencia dionisiaca había ido destruyendo, hasta un punto que superaba en mucho la destrucción de cubistas y futuristas, los elementos expresivos del cuadro de caballete. Delaunay comprende que sus formas deben desarrollarse en un muro, que deben armonizarse en un conjunto arquitectónico. En 1937, la Exposición de París le permite realizar su idea y con cincuenta obreros trabaja para hacer dos vastas decoraciones en el

Palais des Chemins de fer y en el Palais de l'Air; pero entonces se exterioriza la debilidad de su concepción decorativa, ya que sus formas sólo podían materializar y estabilizar el muro, perdiendo además de ese modo su propia potencia dinámica. Él no llegó a darse cuenta que la solución no estaba en la pintura que se extiende sobre un muro, sino en la pintura que es capaz de movilizar el muro incorporándolo a un espacio expresivo del mismo movimiento.

En los períodos de formación de un medio expresivo son más valiosos los artistas capaces de abrir nuevas posibilidades de expresión que los que se abroquelan en su propio mundo, aunque sean éstos más profundos que aquellos. Si se juzgan las obras de Delaunay desde el punto de vista de la madura plenitud de su expresión, no se puede concluir que haya sido un gran pintor, pero si se juzga desde el punto de vista de lo que anticipó es innegable su valor. Pesaron sobre él resabios procedentes de concepciones pasadas y no pudo dominar ampliamente su sensualidad mediterránea, que a menudo lo traicionó, pero sus búsquedas y sus logros en el campo del color, de su empleo como vehículo de exteriorización del movimiento —el movimiento como tal y no como medio de poner en marcha la sentimentalidad subjetiva— lo señalan como uno de los más importantes precursores del arte actual de vanguardia. Acaso le faltó para llegar a realizaciones más completas un sentido de la invención formal más agudo y complejo, para superar la ingenua estructura de círculos y espirales, de la que nunca pudo o quiso evadirse. Su afán de pureza lo salvó y por él sin duda Apollinaire llamó orfismo a su tendencia, pero ahora es fácil comprobar cuánto apresuramiento hubo en ese bautizo, ya que si bien la secta helénica implicó una energía de liberación dionisiaca, la equilibró con una depurada persecución intelectual del símbolo, un ascetismo y una renuncia a los valores del cuerpo que sólo debilitadamente se dan en el arte de Delaunay.

6. Una similar tendencia al dinamismo materialista no figurativo se desarrolló en Rusia pocos años después que en Francia e Italia. Miguel Larionov fue su iniciador y Natalia de Gontcharova su principal colaboradora, cultores de una pintura en la que fácilmente se advierte la influencia del futurismo — Marinetti había dado conferencias en Moscú en 1910— y del cubismo, lo que no significa que haya carecido dé originalidad.

Larionov sostenía, según cuenta Michel Seuphor, que su primer cuadro irradiantista databa de 1909, pero el manifiesto del grupo no se publicó hasta 1913. También ellos, como los futuristas, se atenían a los temas de la vida concreta, sosteniendo que la vida real es un estimulante para el pintor, y se basaban en las posibilidades expresivas del color. En verdad, practicaron un futurismo *sui generis.* Aparecen en las telas y dibujos planos de fuerte acentuación claroscurista, chocándose con violencia por sus aristas y vértices, en lugar de la compleja interpenetración de planos característica de los italianos y de la yuxtaposición y sobreposición medida de los franceses. Hay una violencia explícita que sólo se explica por el expresionismo congénito de la raza, violencia que denuncia, además, la intuición de un espacio extremadamente dinámico. Ya decían en el manifiesto aludido que “la tela da la impresión de deslizarse y tiene el aire de estar fuera del tiempo y el espacio, emanando de ella una sensación de lo que se podría llamar la cuarta dimensión, ya que su largo y su ancho, unidos a la profundidad de los rayos de color, son los únicos signos del mundo que nos rodea.”

Esta idea del rayo de color, elemento creador de la profundidad en la tela, demuestra que la posición de los artistas rusos difería más hondamente de lo que se supone habitualmente, de la posición de cubistas y futuristas, acercándose más bien a la de otro ruso, Wassily Kandinsky, influido por el expresionismo alemán. En efecto, aunque decían fundarse en el color, en el manejo de los planos son los trazos los que toman la delantera y hasta en algún cuadro de Larionov, de fuerte y caótico empaste, se deja ver una ordenación mental que organiza el color según líneas de fuerza que configuran un espacio irreal. La amistad de los dos con Serge Diaghilev, con quien colaboraron, constituye otra pista para descubrir ese sesgo simbólico original de la tendencia irradiantista.

El movimiento no fue muy valioso ni de larga duración —otros artistas de más enjundia fueron representantes de la izquierda, como despreciativamente los llamó la critica soviética posteriormente— pero su importancia se acrecienta por el hecho de haberse desarrollado en Rusia, país sin tradición artística, sumido hasta entonces en la estereotipación académica o la vulgaridad naturalista, y antes de la primera Guerra Mundial. Sirve para probar hasta qué punto esas indagaciones respondían a un estado de espíritu por lo menos europeo y cómo el cubismo ortodoxo, precisamente a causa de sus limitaciones, no satisfacía ya a los hombres más avisados. Sobre ese fondo, sin duda heterogéneo, de cubismo, futurismo, orfismo e irradiantismo, iban a surgir otros movimientos destinados a superar las posiciones iniciales. Y no va a ser Rusia, por cierto, el país que se quedará atrás.

7. Va a ser un ruso, en efecto, el encargado de realizar la segunda gran revolución en el arte de nuestro tiempo: Wassily Kandinsky, quien introduce una nueva óptica que libera el movimiento de las adherencias materiales que aún conservaba en la pintura de sus contemporáneos y echa las bases para prestarle un nuevo fundamento objetivo. Un ruso que además de aristócrata era científico y músico, condiciones que a pesar de no ser las más adecuadas para un renovador de la pintura, merecen ser tenidas en cuenta para estudiar las curiosas reacciones de su espíritu dialéctico. Por ser ruso le atrae el pasado épico de su país y la tradición en sus raíces populares, pero se aparta tanto del icono como de cualquier forma pintoresca y salta así de una posición localista a la más universal que haya conocido el siglo en los primeros treinta años. Piensa y siente como un aristócrata, pero se opone a todo lo que signifique liviandad y espíritu de clan, transformándose en el campeón de todas las libertades. Estudia las disciplinas más concretas en el orden de las relaciones humanas —la economía política, el derecho romano y el penal, la historia del derecho ruso y la etnografía— pero ellas le sirven para “penetrar la esencia de lo espiritual, es decir lo abstracto”. Cultiva la música y encuentra metáforas musicales para explicar el sentido de las formas, pero construye una teoría esencialmente plástica. Kandinsky era un dialéctico. Lo mismo hace cuando se trata de la pintura, campo de lucha permanente de contrarios que se polarizan en el objeto y el sujeto. Pero aplicaba el método dialéctico por intuición y por ello no alcanzó todos los resultados que sus geniales planteos hicieron prever.

No está mal que se intente definir un dialéctico por sus negaciones. Kandinsky era antimaterialista y antipositivista, de donde derivan sus dos afirmaciones capitales: que existe una realidad espiritual ajena a la naturaleza y que se arriba a ella por un método de penetración que excluye el empirismo ingenuo. Pero no cae por eso en un espiritualismo

absoluto; al contrario, sus esfuerzos tienden a encontrar la síntesis en un principio motor que sea sensible al mismo tiempo que espiritual, concreto a la par que racional. Sumergido al comienzo en una atmósfera saturada de inflexiones románticas, librándose de ellas a medida que pasan los años, ese principio se condensa en lo que él llama *la necesidad interior*, llamado urgente que se manifiesta por un sonido interior capaz de producir, cuando se independiza de todo objeto concreto, una vibración supersensible del alma. La terminología tiene un desagradable sabor teosófico pero con ella expresa una idea fecunda, porque la vibración supersensible del alma alude a una zona objetiva y absoluta de la realidad que escapa por igual del mundo exterior y de la simple experiencia emotiva del sujeto. Así, cuando ensaya la sistematización de "los tres caminos mis-ticos" que conducen a la necesidad interior, aunque reconoce la importancia de la personalidad y el estilo —éste considerado como voluntad todavía subjetiva de la comunidad— agrega que el único factor verdaderamente progresista es el que llama *arte puro y eterno*, con lo que demuestra haber descubierto la dimensión metafísica que debía llevarlo a la superación del individualismo romántico. Cuando más tarde identifica la necesidad interior con el estado de tensión de cada forma, estado que procede de la acción de la fuerza sobre el material, demuestra que esa imperiosa exigencia del alma que conduce a la necesidad interior es concebida como movimiento. Y el movimiento será, en efecto, el gran elemento de su creación artística, movimiento desprendido de la materia que piensa al principio como fuerza, rasgo romántico que lo vincula con los expresionistas, pero que lentamente se va transformando en dirección hacia mundos invisibles en los que no rigen las leyes del mundo limitado y concreto en que vive el hombre.

Para resolver el periplo metafísico de Kandinsky, necesariamente accidentado porque no era un filósofo, es menester ubicarse de lleno en sus contradicciones. Se siente encerrado en su alma, ya que ha destruido la instancia objetiva en que se fundaba el arte anterior: la naturaleza, y su pensamiento se vuelve casi absolutamente psicológico, proyectándose con tal carácter en las investigaciones formales y en la fundamentación del valor artístico que ingenuamente ubica en el placer; pero al mismo tiempo intuye la necesidad de hallar otra instancia objetiva para reemplazar a la naturaleza: ¿Qué debe reemplazar al objeto? ¿Cómo reemplazar al objeto? —se dirá insistentemente—. Se destacan, pues, dos órdenes de ideas: por una parte, las que proceden de sus experiencias anímicas y se condensan en la necesidad interior; por otra, las que proceden del empeño por dar a esa necesidad interior un fundamento objetivo ajeno a la personalidad. Los dos órdenes de ideas se conectan cuando escribe: "El inevitable deseo de lo objetivo de expresarse por sí mismo es el poder que se designa aquí como necesidad interior y que emplea una forma generalmente subjetiva hoy y otra mañana". En esto reside el espiritualismo de Kandinsky: el poder espiritual es para él algo que está más allá del tiempo y el espacio, algo objetivo actuando de manera permanente, rigiendo los destinos del hombre profundo y conformando una imagen de absoluta perfección que ha de irse logrando. ¿Es una idea esa imagen como en los idealismos platónicos? ¿Es una energía como en los románticos? Kandinsky responde: "En suma, el trabajo de la necesidad interior y del desarrollo del arte, en consecuencia, es siempre una avanzada expresión de lo eternamente objetivo en lo temporariamente subjetivo." Nada más explícito, pero se ve cómo en 1910 el programa estaba esbozado. Desde entonces hasta su muerte no hizo más

que buscar lo eternamente objetivo fuera de la naturaleza en un sí mismo desprovisto de contingencias físicas y emocionales hasta donde le fue posible concebirlo.

¿De qué medios prácticos se vale para reemplazar el objeto? Tres hechos se imponen: primero, que no tratará de elevarse al signo espiritual por despojamiento progresivo de la materia del objeto, como hicieran los occidentales; segundo, que encontrará esa posibilidad, técnicamente en la composición, espiritualmente en el espacio dinamizado; tercero, que todos los estudios objetivos sobre color y forma estarán orientados hacia el logro de elementos claros y concretos, capaces de expresar lo que es oscuro y abstracto. “Ninguna cosa es visible o tangible, o para ser más explícito, bajo lo visible y comprensible están lo invisible y lo incomprensible.”

Puede explicarse muy bien el interés que le despiertan los impresionistas y en particular Monet, no por las soluciones al problema de la expresión luminosa y atmosférica, sino por la entrada en materia, a través de una relativa indefinición de formas, en la pintura que expresa duración por medio de signos descargados de valor significativo. Por diferentes razones le sorprende Rembrandt, por la virtud de sobreponer a la estructura de los objetos representados una estructura de zonas en claroscuro sin correspondencia con la primera y a la que se puede llamar abstracta. Desde aquellas primeras experiencias hasta el comienzo de su madurez se caracteriza por la búsqueda dentro de sí mismo, alejándose de la realidad objetiva natural. Se deja envolver por una especie muy *sui generis* de romanticismo ruso que termina en los paisajes de sueño, hay marchas y contramarchas y no pocas vacilaciones, pero como él ha confesado que el problema que lo atenacea casi desde el principio es el de dominar el dibujo, o lo que es igual, atemperar el color. Sus estudios con Franz Stück en Munich tienden a remediar esa situación, y si los neoimpresionistas le apasionan, no faltando alguna tela que lo denuncia, es porque halla en Seurat especialmente ese raro equilibrio entre línea y color con que realizó la gran síntesis de las conquistas finiseculares.

Por otra parte, Kandinsky se vincula con los artistas de Munich y con ellos funda *Der Blaue Reiter* y no desconoce el potente movimiento nórdico de *Die Brücke.* Y los expresionistas, como se ha dicho, habían introducido subrepticiamente y acaso sin conciencia el virus mortal para la pintura de plenitud de volumen o de plano, tradicionalmente mediterránea: el signo gráfico. La coincidencia no pudo haber sido más feliz, aunque el ruso traía un espíritu de austeridad, de autocontrol, de severidad, que desgraciadamente no tuvieron los alemanes. Todos van a imponer, sin embargo, en distinta medida, una nueva concepción del movimiento —desplazamiento virtual de las formas en el espacio— mientras los cubistas se contentaban con una dinámica que sólo se expresa mediante ondas concéntricas de tonalidades vibrantes, aunque no cromáticas, hacia un centro de la tela en embudo. Más románticos éstos, seguían cultivando el movimiento como una fuerza de penetración en el yo, en tanto que los otros, románticos también pero saturados de trascendentalismo metafísico, lo concebían como una fuerza de expansión del yo. Y allí donde unos imponen el plano como elemento de expresión, los otros imponen el trazo como signo de energía y dirección.

Las leyes de la composición, si de leyes puede hablarse, correspondían a maneras de disponer formas homogéneas, más o menos claramente limitadas y diferenciadas según los

casos, pero siempre homogéneas. Los cubistas y los futuristas no habían innovado mayormente porque sólo reemplazaban esas formas por los planos, homogéneos también. Mas la revolucionaria idea de Kandinsky necesitaba nuevos principios ordenadores, ya que quería disponer trazos y manchas, no como peces en el agua o pájaros en el aire, sino como elementos que debían componer una armonía sinfónica de signos. Por eso su primer objetivo teórico-práctico cuando escribe en 1910 *Über das Geistige in der Kunst* es crear el teclado de colores de acuerdo con sus reacciones emotivas, para evitar la dispersión a que conduce la emotividad desordenada. Busca toda clase de asociaciones sensibles con los sonidos y otras sensaciones, creyendo encontrar en ellas el misterioso poder del color sobre el alma humana. Analiza las variaciones de temperatura (colores cálidos y fríos) y las que provoca la luz (colores luminosos y en sombra), así como el valor expresivo de cada tinta, desembocando en las leyes de la composición fundadas en el contrapunto que tiende a crear un espacio ilimitado, infinito. En este momento no acepta de ningún modo la geometría como fundamento de la pintura; al contrario, critica a los cubistas por haber empleado "triángulos tridimensionales, es decir, pirámides", cuando hay otros medios para crear en la tela un espacio profundo sin caer en la perspectiva, "sea la delgadez o el grosor de una línea, sea colocando la forma sobre la superficie, sea sobreponiendo una forma a otra", además del color que, bien empleado, "puede avanzar o retroceder, empujar hacia adelante o hacia atrás, haciendo una entidad viva de la pintura". No acepta la geometría, pero rechaza de plano toda representación e inicia la era de la pintura no objetiva.

¿Qué pinta entonces, entre 1911 y 1914? Desaparece todo resabio de formas objetivas y se impone un ritmo demoníaco de trazos de diverso grosor, de líneas y manchas de color puro, manteniendo la unidad orgánica de cada uno y del conjunto, y la unidad física, gracias a los fondos, compactos a pesar de su riqueza en transparencias tonales. Todavía los trazos recogen notas de vibración sentimental se diría bajo la influencia del arte del Extremo Oriente— que le otorgan más calidad de significación propia que de signo trascendente, pero el espectador comprende que no están puestas al azar y que un misterio expresan, sin develarlo, que supera ampliamente la zona de lo personal. Todavía el color, tornasolado a veces, necesita expandirse por los bordes difusos de la forma, pero el principio de la dinámica espacial está claramente establecido, con un carácter de inmaterialidad que no habían logrado cubistas ni futuristas. Ya no pinta impresiones, pero tampoco verdaderas composiciones; predominan las improvisaciones, en las que se advierte la trágica lucha del pintor consigo mismo para dominar el color, que con frecuencia sigue expresando la angustia del hombre, el caos del espíritu y la fantasía no depurada.

Hasta en la lentitud del desarrollo, cuando se lo compara con la rapidez de los cubistas para hallar sus formas típicas —apenas dos años bastan a Picasso y Braque— se mide el alcance de la revolución de Kandinsky: avanza éste dando tumbos porque se propone fines más altos, sacando provecho de sus errores o por lo menos de sus insuficiencias para madurar un lenguaje diez años más tarde. Se cuentan por millares, claro está, los que estiman particularmente este momento de su pintura, sobre todo en Alemania, por las fáciles vinculaciones con el expresionismo; son los mismos que prefieren el Picasso de la época azul o rosa al de *Guernica*, el Braque de 1930 al de 1911, el De Chirico de nuestros días al de la etapa metafísica. Detenerse en este primer escalón, considerar esas telas como productos absolutos, aunque el juicio se base en la alta calidad sensible que

poseen, es hacer traición a Kandinsky y a la pintura.

Cuando en 1921 Walter Gropius lo llama a ocupar un puesto de maestro en la *Bauhaus* de Weimar, estaba listo para realizar su obra más valiosa. Antes, había ido eliminando muchas notas expresionistas de su pintura y encontrado, según Hilla Rebay en 1919, el modo de poner orden en el intrincado espacio de la tela, empleando un cruel blanco de fondo que impedía las indecisiones de los naturalistas y románticos, obligando a recortar las formas de manera absoluta. Dos años después escribe *Punkt und Linie zu Fläche* (1923), libro en el que se condensan sus experiencias para extraer las posibilidades expresivas de los elementos geométricos —el punto, la línea y el plano—, y aunque las consecuencias qué deriva de sus exámenes están lejos de ser matemáticas, hundido siempre en las asociaciones psicológicas de tinte simbólico, no deja de preconizar la necesidad de que la pintura tenga, como la música y la arquitectura, un fundamento científico, admitiendo que en el análisis final de las leyes de la composición "toda fuerza encontrará su expresión en el número". Para Kandinsky, entonces, la pintura es solamente composición. Cada forma carece de significación sensible propia, aunque del acierto como la conciba y realice depende el efecto de conjunto, porque obedece a una idea y no registra ocasionales vibraciones del alma individual. Por ello radica el valor artístico exclusivamente en el ritmo. No será el ritmo simple y superficial de la ornamentación que tanto teme; será un ritmo de extrema complejidad que puede interpretar, según sea la disposición de las formas en el espacio, las grandes actitudes del alma colectiva. Pero el alma colectiva no tiene acepción política, ni los sentimientos tienen acepción humanitaria; si hubiera que encontrarles una acepción profunda habría que decir que es psicológica y metafísica. Son sentimientos que se transforman en actitudes metafísicas a causa de su generalidad, que no se fundan en fenómenos particulares como los que engendran el amor, el odio o la muerte, sino en lo que pudiera llamarse la esencia de lo que se siente. Es el alma colectiva, no como agregación de necesidades, aun espirituales, sino como alto nivel que borra las diferencias e intensifica las apetencias. Tan general es su sentido de lo humano que sólo puede expresarlo por medio de formas generales: las geométricas. El espacio pierde los límites que lo ahogaban en la proyección heredada de los renacentistas italianos. Al eliminar la concreción del plano básico por el empleo del blanco, las direcciones que indican las formas, afiladas hasta parecer flechas, no obedecen a ninguna referencia sólida y la tela parece organizarse de acuerdo con una multiplicidad de dimensiones. Espacio y movimiento no son términos que se correspondan en antitesis, como en la pintura de profundidad perspectiva: ni el primero es una cárcel, ni el segundo se manifiesta mediante cuerpos que se desplazan en esa cárcel; espacio y movimiento son frases de un mismo fenómeno, de una implicancia común que no permite diferenciarlos. Así penetra el tiempo, llevado de la mano por el movimiento que va hacia el infinito en un espacio también infinito,, en la creación del arte de nuestro tiempo.

Tal es la concepción que domina en los cuadros que pinta a partir de 1920. Desaparecen las manchas de color amorfo, se endurece el trazo hasta admitir la regla, se multiplican las formas geométricas, en un espacio que se diría enrarecido si Kandinsky no mantuviera siempre la transparencia del color y su gradación tonal. Triángulos, rectángulos, círculos grandes y pequeños, flechas que recorren la tela, puntos a granel, formas que se chocan y se repelen, barritas misteriosas y medias lunas sonrientes, todo balanceado como

si esa bóveda estelar pendiera en un punto desconocido del cosmos inconmensurable. El sentimiento musical del pintor, turbulentamente romántico en los años de Munich, se vuelve serenamente clásico. Jamás la imaginación de un artista había llegado a grado igual de universalidad, presentando un mundo de formas que parece totalmente ajeno a las angustias del hombre y en el que se siente, sin embargo, la palpitación de esas mismas angustias, en estado de tensión extrema, liberadas de contaminaciones pintorescas. Lanza entonces la suprema *boutade:* "El ángulo agudo de un triángulo en contacto con un círculo no es menos efectivo que el dedo de Dios en contacto con el dedo de Adán en la pintura de Miguel Ángel." ¿De qué efectividad se trata? ¿Por qué se le ocurre comparar su contrapunto de formas geométricas con el contrapunto de formas orgánicas creado por Miguel Ángel en el techo de la Sixtina? Porque no deja de ser dramático y sólo cambia el modo de generalizar, llegando a una síntesis más apretada en la eterna lucha entre el espíritu y la materia; porque cree, y con razón, que al limpiar sus formas de adherencias locales sostiene un estado de tensión emocional más hondo y verdadero.

Parecía asegurado el triunfo de la geometría, pero no sólo faltan declaraciones explícitas, sino abundan otras que permiten suponer la admisión de las formas geométricas "sólo como un medio". Ante todo no es la geometría que se funda en el ángulo recto, muerta para él, pero tampoco es la nueva geometría, pues sigue empleando con carácter dinámico el viejo repertorio de formas. No obstante, entre la pintura de Kandinsky de esa época y la nueva física se han encontrado vinculaciones legítimas; Kenneth L. C. Linsay, por ejemplo, con la teoría de los cuantos de Max Planck. No se trata, como él dice, de "una precisa equivalencia matemática", sino de misteriosas consecuencias que derivan en un caso de la intuición emotiva y en el otro del número. La vinculación es tentadora y sin duda abre caminos, pero aun en el caso de aceptarla no implica en modo alguno que Kandinsky haya dado un verdadero fundamento científico a su pintura: no hay que olvidar que todavía en 1938 afirma terminantemente que "nunca existirán medidas científicas para considerar los valores del arte", porque, en tal caso, la razón "destruiría el dominio de lo irracional, el único que le queda a la pobre humanidad contemporánea". El problema debe ser examinado con cuidado, pues si bien huye de la geometría,, además por el temor de caer en la pintura ornamental, es evidente que se vale de las formas geométricas, no sólo por acercarse a la arquitectura o por retroceder a lo elemental en sí y en su estructura —como ha dicho—, sino porque su concepción del espacio y el tiempo, sus modos de emplear las formas plásticas reducidas casi al mínimo de elementos materiales y los de componer con severo rigor indican una mentalidad matemática. Pero acaso por ignorancia de la matemática superior, más seguro por la perduración de un concepto romántico, esa mentalidad no se ejerce en un plano específico de creación matemática; más bien podría decirse que se aplica a imponer riguroso orden en un mundo de formas regidas todavía por la emoción individual del pintor. Creo legítimo por eso señalar el paso que dio hacia el reemplazo de la imaginación gratuita por el pensamiento matemático, como dice Max Bill, pero sin exagerar los alcances del paso. De otro modo, ¿habría desaprovechado la ocasión de ser explícito al referirse al arte del siglo XIX, cuando apunta certeramente que la "exclusión del elemento práctico, la objetividad (la naturaleza), sólo es posible si esta parte componente es sustituida por otro importante componente"? ¿No caía de madura la idea de que tal componente tenía que ser la matemática, con tal de que el artista logre considerarla

como un ente ajeno a la individualidad, del mismo modo que el naturalista contempla la naturaleza? Kandinsky contesta, en cambio, que ese otro componente “es la forma puramente artística”, palabras nada más, porque era un individualista que creaba en función de su necesidad interior y ésta no había llegado a depurarse tanto como para reflejar una pura voluntad de expresión metafísica. Si hubiera sabido extraer las consecuencias necesarias de la idea que intuyó genialmente, habría justificado el naturalismo del siglo XIX y, al dar el paso que no dio para alcanzar la superación dialéctica de su planteo entre naturaleza y espíritu, impuesto el principio del pensamiento matemático como base de la creación plástica.

El resto de su obra, fechada entre 1934 —destrucción de la *Bauhaus* por Hitler— y la muerte en 1944, prueba la verdad de este aserto. Kandinsky va a Berlín, viaja y finalmente se instala en París. Se habla de “la gran síntesis” y no es errónea la expresión, mas ¿era oportuno el momento para hacerla? La suprema valentía de un creador, en épocas de crisis, reside en no hacer la síntesis si ella ha de contar nada más que con los propios modos de sentir. Kandinsky hace su síntesis, empero. Recobran sus derechos la sensualidad y la fantasía, al par que se debilita la teoría. Son formas duras las que pinta, trabajadas como gemas, con suprema paciencia y pulcritud, en las que se afila una voluntad de invención individual largamente contenida. Con ellas se expresa un hombre sabio que ha perdido la confianza en el espíritu del hombre y por ello retorna a sí mismo. En ocasiones es trivial: ¿cómo no serlo si pretende dar valor de significación y expresión a cada forma sin acudir a la única instancia que se la podía dar —la naturaleza—, después de renunciar a la geometría? Aunque pierde las últimas notas de romanticismo y recobra la pureza del color, con algunos acentos que dejan adivinar otra vez el expresionista que fuera, da a los signos entonces una trascendencia práctica que había abominado antes, les otorga una dimensión de plenitud concreta que los rebaja en su exteriorización de movimiento puro y los compone según ideas plásticas que han perdido su resonancia de infinito.

¿Síntesis? Sí, de sus propias experiencias. Y por ello otra vez son cuadros de caballete los que pinta. Otra vez es el mundo de un hombre el que expresa, mundo de ingenio y capricho, de adivinación genial, de fantasía exacerbada, en el que los demás hombres no se hunden ni se reconocen porque falla el objetivo absoluto que le dé sentido y universalidad. Si hubiera que encontrar alguna razón que justifique este final, en definitiva de traición a sí mismo, diría que es por el desarrollo no dialéctico de una negación en la que se mantuvo hasta la muerte: que el artista no puede ni debe buscar el estilo. “Si el artista adhiere a una escuela y busca una línea de desarrollo, insiste en una obra siguiendo ciertos principios y de tal manera sólo dejará de comprender los medios de expresión de la época.” Así escribe en 1910. Entonces se justificaba, porque en realidad era suficientemente amorfa como para dudar de todos los postulados; mejor era escuchar su propia necesidad interior. Pero después de lo que ocurre en los treinta y cinco años siguientes, cuando de las cenizas de dos guerras surgen algunas brasas encendidas que indican un camino —que señaló él antes que nadie y con la mayor clarividencia— el consejo no es legítimo. No lo fue para él mismo.

8. El lirismo se había venido expresando mediante formas, lo que significaba, a pesar de la desmaterialización en algunas tendencias y de la anulación de la figura

representativa en otras, conservar el ímpetu capaz de encerrar lo inefable en un ente de existencia independiente: una porción de superficie limitada. Sea en los planos con los que apenas modulaban la tela, ritmo de superposición y yuxtaposición, los cubistas; sea en los planos materializados por el color puro y vigorizados por el ritmo vital de interpenetración que empleaban los futuristas; sea en las formas circulares, plenamente materiales, de Delaunay, o en las formas geométricas afiladas, desenvolviéndose en un espacio que aumenta sus dimensiones, del mejor Kandinsky; en las cuatro grandes tendencias, al mantenerse el concepto de forma como ente de existencia independiente, la ilusión de movimiento es creada por medio de relaciones visibles entre esos entes, y de este modo la pintura se salva, porque se respeta su cuerpo, su integridad física.

Pero al mismo tiempo pintores más osados intentarán llevar a sus últimas consecuencias el planteo de los cubistas, el que debía resolverse en una superación de la antinomia fondo-figura, haciendo que se debilite hasta la idea de forma y trocando la dinámica por desplazamiento de un móvil en dinámica de tamaño y posición. Será ésta la tercera gran revolución en el arte del siglo: pintura que trata de destruir, además de la materia y la forma, los ritmos del sentimiento y la sensibilidad, transformando el cuadro en un sutilísimo juego de relaciones proporcionales de espacio destinado a envolver el espíritu del espectador en un clima desnudo de tensiones que constituirá la esencia de la realidad.

Este arte de austeridad ejemplar que no fue comprendido por Kandinsky, que fue ignorado durante mucho tiempo por los artistas de París, significó el punto de máximo despojamiento, pero al mismo tiempo la partida de defunción de la pintura. Si se quiere recomponer el proceso que conduce a tal catástrofe, se dirá que comienza por la duda sobre el valor significativo de la imagen en relación con la cosa significada —impresionismo, *fauvisme*, expresionismo—, duda que se desvanece al recaer el acento cada vez más en el signo relacionado con el espíritu del que lo crea —cubismo, futurismo, Delaunay, Kandinsky— y recrudece cuando se quiere reemplazar el signo — suprematismo, neoplasticismo— por una composición de espacio que anonada el cuerpo de la pintura. ¿Punto final? Tan sólo en apariencia. En verdad amanece una idea en la afirmación del movimiento desmaterializado.

Kasimir Malevitch, creador del suprematismo en Rusia, da el primer paso al presentar un cuadro en el que sólo se ve un cuadrado negro sobre fondo blanco (1913), pretendiendo que de ese modo destierra definitivamente los objetos y se mueve en el campo de la pura sensibilidad. ¿Cómo recurre al cuadrado, forma mental típica, para dotar a la pintura de una dimensión absolutamente sensible? ¿Qué es lo sensible para él? No es por cierto “la capacidad de recibir las representaciones según la manera como los objetos nos afectan", como decía Kant, sino todo lo contrario: es la capacidad de escapar al objeto como punto de partida de la experiencia artística para entrar en “un desierto en el que nada es reconocido salvo la sensibilidad”. ¿Sensibilidad sin objeto, vale decir sin experiencia? Si, porque da al vocablo una significación metafísica y lo emplea para designar simplemente el enfrentarse del artista con las esencias. Ser sensible no es descubrir la vida con su inevitable nota de contingencia, ni proyectar las no menos contingentes emociones individuales, sino intuir lo absoluto. Si apela al cuadrado, entonces, es por la misma razón por la que desde fines del siglo XIX se impone la naturaleza muerta —diferencias de grado nada más—;

porque así como Cézanne veía en los objetos inertes la posibilidad de cargar las formas con un significado lírico que procedía de él mismo, precisamente por ser inertes, Malevitch ve en el cuadrado la forma vacía, tan elemental como para que predominen las relaciones sensibles de tamaño, color y posición. Un cuadrado negro sobre un cuadrado blanco: no es una sensibilidad que se refleja, como en la pintura que representa objetos; es una sensibilidad que se concreta. Así entiende expresar su adivinación de espacio que abarca el cosmos, un espacio que debía parecer vivo por su latencia dinámica.

Pero cuando Malevitch se vale de cuadrados, rectángulos, triángulos, círculos, cruces, barras, etc., formas que llenan el espacio de la tela creando silencios y enunciando violencias del alma, indicando direcciones como si fuesen rayos vectores, retorna al signo y a la sensibilidad en su acepción legítima; más que expresar entonces un gran ritmo, expresa ritmos de sensaciones que los mismos títulos de sus cuadros denuncian: *Sensación de atracción* (1914), *Sensación de vuelo* (1914), *Sensación de la voluntad mística* (1915), *Sensación del derrame* (1915), *Sensación de sonidos metálicos* (1915)., *Sensación del movimiento y la resistencia* (1916), confundiendo los hechos físicos con los espirituales. Y se acerca a Kandinsky. Cuando se evade, luego, hacia la escultura arquitectónica, volúmenes plenos que apenas admiten el espacio y la luz, se acerca nuevamente a los cubistas.

Malevitch planteó un problema y dio alguna solución, pero no tuvo tenacidad para persistir y madurar porque era un romántico, claro que un romántico eslavo, es decir, un místico, un nihilista capaz de destruir el goce de la pintura aunque no de reconstruir el mundo de sus intuiciones. Más coherente y de mayores proyecciones fue el movimiento neoplasticista holandés que alguna conexión tiene, por el espíritu que lo informa, con las primeras experiencias de aquél.

Desde los días del auge cubista no se había producido una tendencia de grupo tan sólida como la que encarnaron, junto a Théo van Doesburg y Piet Mondrian, sus corifeos, los pintores Vilmos Huszar, Bert van der Leck y Georges Vantongerloo, y los arquitectos J. J. P. Oud, Wils y Van't Hoff, redactores entre 1917 y 1931 de la revista *De Stijl (El Estilo)*. Tuvieron éxito porque se dieron las condiciones favorables en Holanda: el alto nivel de vida y el avance de las técnicas industriales, los progresos de la arquitectura funcional y la tradición de objetividad nunca desmentida, a pesar del romanticismo de Rembrandt y del expresionismo, medido Sin embargo, de Van Gogh. Si no se quiere pensar en factores que configuran un determinismo sospechoso, las condiciones favorables aparecieron por obra de los hombres: la severidad de pensamiento y el espíritu ascético de Mondrian, la actividad y el sentido gregario de Van Doesburg, la inteligencia universalista de Oud. El hecho es que realizaron con severidad y enjundia, con valentía además, la síntesis que el momento requería, buscando en la raíz de la conciencia común las ideas que debían constituir el estilo de la época, fieles al principio de que “el fin de la naturaleza es el hombre y el fin del hombre es el estilo”, como estamparon en el primer Manifiesto de Leyden.

Piet Mondrian fue el verdadero artífice. Las primeras obras lo señalan como un naturalista animado por una controlada potencia expresionista que exterioriza la línea. Pero no busca el símbolo de la emotividad individual, como los alemanes, sino ese escondido

ritmo en las formas menos dinámicas —el árbol, por ejemplo— que les permite estar vivas y ser relativamente perennes.

Por eso se explica su franca inclinación hacia París, donde halla, en los cubistas, el punto de partida que necesitaba para sus indagaciones. No es Braque quien le interesa, sino Picasso, y sobre todo Léger, porque en ellos encuentra un tono de objetividad similar al propio. Cuando se estudian los ensayos de análisis de árboles o de fachadas de iglesias que realiza a su vuelta a Holanda, aplicando el método del cubismo analítico, es fácil observar, sin embargo, cómo se aleja del movimiento francés, en busca de un ritmo puro y de un equilibrio estable pero no estático.

Al abandonar el árbol comienza la verdadera especulación, hacia 1913. En el mismo momento que los cubistas inician el retorno a las formas sensibles, Mondrian toma el camino opuesto transformando el plano del cuadro en un juego de verticales y horizontales que determinan ángulos de diverso tamaño y posición, yuxtapuestos además, rellenados todavía con un color sensible de finas variaciones tonales. Ya entonces, a pesar de que el color sigue acentuando el carácter de forma independiente de cada rectángulo, la persistencia en el empleo de éste y el sentido rítmico de los trazos le van indicando su quehacer: no se trataba de componer con planos, sino de destruir los planos por medio del ritmo lineal que los limita, destrucción que lleva a la primera superación de la antinomia fondo-figura.

El próximo paso consiste en independizar el trazo del color, lo que obtiene haciendo desaparecer la vibración tonal del fondo e interrumpiendo el camino de las verticales y horizontales de modo que no lleguen a completar rectángulas. Estas líneas parecen formar signos de más y menos, pero en verdad no son estos signos los que busca, sino la disolución de la forma plena para que se produzca una mayor movilidad en el plano de la tela; en efecto, los signos se organizan en un ritmo no simétrico, porque son hechos a mano, perdurando elementos de sensibilidad y sentimiento, pero ya se desprenden del fondo para constituir un espacio dinámico virtual. Tal debió ser el primer momento crucial en el desarrollo de Mondrian. Por una parte obtenía un equilibrado ritmo de signos, en el que introducía elementos de riqueza sensible gracias a la variación de tamaño de los pequeños espacios; por otra, ese ritmo seguía siendo, no obstante su desnudez, ritmo de la emoción individual del pintor; finalmente, reaparecía la antinomia fondo-figura, aunque ésta fuera reemplazada por un tupido canevá de rectángulos imperfecto. Si se quisiera disminuir el valor de creación en tales telas podría decirse que sólo había clarificado y ordenado el esquema del cubismo sintético, pero si se quiere aumentarlo se dirá que en ese periodo llega a tener conciencia de que la pintura debía ser forma y espacio.

Mondrian vuelve atrás en el período siguiente al emplear cuadrados y rectángulos que sigue ordenando en series verticales y horizontales. Nueva experiencia que le permite descubrir el valor expresivo del ritmo basado en la ordenación perfecta de la geometría. Ahora se trata de cuadrados y rectángulos geométricos que registran, sin embargo, una actitud sensorial por el color que los anima y por los espacios desiguales que los hacen avanzar y retroceder. Pero no era la solución. Tenía que llegar a la composición ortogonal rigurosamente geométrica, la que le permitiera destruir la unidad de cada rectángulo y armonizar el todo en un equilibrio de espacios ordenados pero sin límites. Entonces

Mondrian empieza a ser Mondrian, y con paciencia severa va encontrando el modo de dividir la tela en series de rectángulos de diferente tamaño y color, cuyos lados son continuación unos de otros, porque en el conjunto responden a esquemas de grandes verticales y horizontales. De tal modo logra que el plano comience a desaparecer corno tal y que el espectador se deje envolver por un ritmo preciso, absoluto, introduciendo el color en variantes de claroscuro con una nota reprimida de emotividad espacial. No eran rectángulos bailarines, como en los cuadros anteriores, sino una estructura de rectángulos, y el ser estructura implicaba un carácter distinto al de cada uno de sus componentes.

El color era denso y emotivo, todavía prestaba individualidad de forma independiente a cada rectángulo, y era menester un ritmo que no aludiera a la materia, sino al espacio. El simple hecho de que los grandes trazos negros continúen como cabos sueltos después de intercederse o de que no lleguen hasta los bordes de la tela le permite independizar el ritmo gráfico: el abandono del color del fondo, reemplazando las tintas puras por blancos o grises, intensificar la expresión rítmica de aquellos trazos, los que parecen moverse en un espacio transparente; la sobria disposición de algunas zonas de color primario, romper la monotonía del blanco y el gris movilizándolos de acuerdo con un procedimiento bien conocido por los románticos y empleado frecuentemente por Corot.

También comprende entonces que la expresión debía emanar del tamaño y proporción de esos espacios que parecen rectángulos, pero que no lo son por falta de concreción en el plano. Agranda las estructuras, evitando el ritmo minúsculo de los pequeños planos, y desemboca en una espectacular monumentalidad no exenta de contenida pasión. Los grandes espacios hacen visible la fuerza de contención de los trazos, y la composición, en lugar de tender a la concentración, como aún perduraba en los cubistas, tiende a expandirse, como si continuase fuera de la tela. Así llega a una solución: desaparece la forma como ente de existencia independiente, anota el espacio por su fuerza de expansión y todo se transforma en ritmo que expresa el movimiento a través de la constante oposición de los elementos. “Manera realmente plástica de expresar la acción”, dirá, porque excluye hasta la materialidad del signo y conduce, por oposición al equilibrio puro y simple, al equilibrio dinámico.

Tal es el proceso que conduce a Mondrian a un arte casi totalmente no figurativo, reemplazando todo lo concreto que exteriorizaba la pintura anterior a él por un conjunto de elementos, tan poco materiales como era posible, que actúen en la tela de acuerdo con un principio de creación geométrica: otro ejemplo de mentalidad matemática en acción. ¿Qué clase de matemática? Él no escapa del círculo de hierro de la geometría euclidiana y por ello, no obstante los elementos espaciales que por vía simbólica introduce, no incluye el tiempo en su dinámica simple de equilibrios y se convierte en un clásico cuyo fermento de emoción queda encerrado en la latencia de una estructura permanente.

Los demás componentes del grupo realizan obra valiosa mientras siguen al maestro y se frustran en cuanto lo abandonan, salvo Vantongerloo, quien madura más en nuestros días. Tal vez Van Doesburg hubiera dado mejores frutos de no morir tan joven: aunque su idea de hacer girar el rectángulo 45 grados provocó la ruptura con Mondrian, fanático en su ortodoxia, significó una tendencia nuevamente sensible que los pintores jóvenes de hoy no desdeñan. Pero más importante fue su acción como redactor de la revista y difundidor del

credo neoplasticista, así como su colaboración con los arquitectos.

9. Las soluciones a que llegaron los neoplasticistas son tan simples que con frecuencia engañan. Quienes las aceptan no ven más que la fórmula de Mondrian: el ángulo recto, los colores puros, el equilibrio entre forma y espacio, que aplican de manera tan torpe como irrazonada. Quienes la rechazan hablan de cerebralismo, de insensibilidad, de falta de imaginación, de unilateralidad, como si se tratara de pérdidas irreparables. Pero no se preguntan unos y otros qué motivos profundos hacen brotar esas estructuras descarnadas en que ha venido a resolverse la pintura, sin advertir que Mondrian no llegó a tales soluciones por exigencias de la sensibilidad solamente, sino de una teoría acerca de la vida y el mundo. ¿No es esta teoría, entonces, la que debe ser comprendida antes de dolerse por todo lo que destruye? Él no se mostró reacio a exponerla, porque sabia que allí estaba la clave de su arte. Su primer opúsculo —*Le Néoplasticisme*, París, 1920—, en el que recoge ideas expuestas en *De Stijl*, lo presenta todavía impreciso, moviéndose en la nebulosa conceptual que debía probablemente al simbolismo del filósofo danés Schoemaekers, que parece haberlo influido, con algunas expresiones que denuncian al teósofo que era. Pero se limpia de algunos resabios simbolistas en los escritos posteriores, disminuye el fanatismo mesiánico de la primera hora, se vuelve más conciso y ataca el problema de las relaciones entre las formas plásticas y las formas vitales con más lucidez. También escriben los compañeros, especialmente Van Doesburg. De modo que el análisis de las ideas se impone antes de emitir un juicio sobre el arte que cultivaron.

La pintura le servía a Mondrian como instrumento para pensar. Mas no pensaba como los científicos o los filósofos, sino como los metafísicos. Escapando a la experiencia, dominando los impulsos, sin conocimiento profundo ni extenso de la historia, ignorando la técnica del pensamiento, sus ideas son tan generales que sólo responden a las cuestiones últimas. Es coherente porque está dominado por un sentimiento de lo universal que es casi una fe, pero su coherencia no se advierte más que en la coordinación de ese sentimiento con su trabajo de pintor, no en la fina estructuración de las ideas que exigiría un filósofo de profesión. Más aún, en sus escritos hay ingenuidades y contradicciones. Quien quiera comprender su importancia, sin embargo, no debe olvidar que son *ideas de un artista*, y que, por tanto, pueden tener rigor a pesar de las transgresiones a la lógica.

Mondrian era un. metafísico, pero no hay Dios, ni parejo principio en su sistema. Cuanto más ahonda y rechaza se va quedando solo con la vida. Y la vida es para él una constante lucha que, cuando es opresión, limita e individualiza, produce el mundo de la naturaleza y engendra el dolor, y cuando es libertad, supera todas las limitaciones que dan nacimiento a lo trágico y permite que resplandezca la verdad en el equilibrio dinámico de fuerzas opuestas. ¿La belleza? Pura vitalidad también, porque lo que el artista crea son equilibrios que nos hacen sentir permanentemente vivos: he aquí su credo. Cuando dice la pura vitalidad, lo mismo que cuando Kandinsky dice lo espiritual o Malevitch lo sensible, se refiere a ese absoluto del cual quiere que el arte sea símbolo.

Interesa comparar las tres posiciones. Cuando Kandinsky habla de lo espiritual alude a una instancia ontológica a la que pretende llegar por trascendencia del •Ser; también Malevitch al hablar de lo sensible, aunque no traspone en definitiva la subjetividad. Mondrian, en cambio, ni concibe la verdad-belleza como algo ajeno a la vida, ni se encierra

en sí mismo; es tan objetivo como los naturalistas y tan desconfiado de las percepciones como los clásicos, con la diferencia de que no ve en la naturaleza nada permanente fuera del movimiento desmaterializado en constante proceso de mutuas equivalencias. “La realidad es entendida como la manifestación plástica de las formas y no de los acontecimientos de la vida.” Llevado por este principio, que se desgaja de su experiencia, cree descubrir que la vertical y la horizontal son las expresiones de esas dos fuerzas opuestas y en ese momento nace el dogma al que se aferra toda su vida.

Ningún fundamento ético. Cuando se trata de los fines se vuelve hacia el hombre de carne y hueso —”la realidad se nos aparece como trágica a causa del desequilibrio y confusión de su apariencia”— para anunciarle que la Nueva Plástica liberará su visión y le otorgará la felicidad. Parece ingenua su concepción eudemonológica, y lo es, como todas las utopías, pero en esa ingenuidad está la fuerza que impulsa al creador. Por eso se equivocan quienes lo creen cerebral; por lo menos no lo es desde el punto de vista racionalista, aunque alguna vez hace el elogio de la razón. Se diría más bien que es un puritano, capaz de construir con sólidas piezas una doctrina que ofende por su cruel precisión, por su intolerancia, aunque sea portadora de un mensaje de amor y de concordia.

Prueba más convincente se tiene de que no es un intelectual en sentido racionalista cuando se aborda su concepción gnoseológica. Como rechaza la experiencia y al mismo tiempo la deducción lógica, recurre a la intuición, que nada tiene que ver con el instinto, para él de naturaleza animal, ni con la acepción bergsoniana. “La intuición ilumina y así se encadena con el puro pensamiento.” Es una inteligencia de lo general la que describe, pero no se funda en nada particular, que “no es cálculo, sino sentimientos y pensamientos”, que necesita de una fuerza iluminadora para penetrar en una realidad absolutamente velada. Porque, según Mondrian, esta pura vitalidad, esta esencia de la vida, no es algo escondido en el mundo de las apariencias, sino algo que existe en la medida que se lo desate. Si hubiera sido un intelectual, su pensamiento sería más preciso y habría comprendido, sobre todo, que tales intuiciones de lo absoluto tienen que fundarse en una instancia de objetividad: la naturaleza o la matemática. ¿Podía acaso huir de la subjetividad, para expresar esa inobjetiva vitalidad concebida como equilibrio dinámico, sin caer en la objetividad matemática? Por eso recurre a la geometría, aunque elemental, porque no era un matemático. Hasta puede afirmarse que echa mano de las formas geométricas porque “cuanto más neutral sea un medio plástico, más la inmutable expresión de la realidad puede ser establecida”, no porque tenga conciencia del valor que se le puede reconocer a la matemática como fundamento del arte. Y, sin embargo, creaba con mentalidad matemática, sin saberlo, y hasta preveía el desarrollo de esta actitud en las ciudades.

Si se retoma ahora el proceso de las formas mondrianescas a la luz de estas ideas, se comprenderá por qué supera el cubismo destruyendo el plano, así como toda forma limitada, y por qué se aparta de los futuristas y de Kandinsky, para quienes el movimiento era siempre expresión lírica de la subjetividad. Porque él entiende la realidad como movimiento, pero también como equilibrio, lo que excluye toda concreción; porque entiende el espacio como expresión pero también como limitación, lo que excluye toda composición centrífuga. Por eso su pintura tenía que resolverse en un juego de formas implícitas, las que indican, por una parte, la permanencia del ser en la verdad, y por otra, la

constante expansión. Si el blanco o el gris del fondo en sus telas indican el espacio, enriquecido por lo que él llama “relaciones de posición y dimensión” y por las pequeñas zonas de tintas puras, que ofician a su modo como elementos de concreción relativa, la retícula de trazos negros indica movimiento al par que limitación igualmente relativa del espacio.

Este juego de formas implícitas —formas que no dejan de ser precisas aunque carecen de límites precisos—, que es piedra fundamental de la creación neo-plasticista, sobre todo en Mondrian, responde también a la idea madre de su teoría: el arte expresa la realidad cuando se aleja de lo palpable y presenta elementos en equilibrio dinámico: verticales y horizontales, color y no-color, espacio y forma. Parecería indicar esta idea una concepción dialéctica, pero falta la superación de los contrarios para que tenga ese carácter, falta la síntesis. Mondrian se limita a presentar los elementos opuestos, dejando que el espectador los reintegre en una visión unitiva a la que llama ritmo. “En la naturaleza la apariencia de las cosas es tan expresiva, tan viviente, que la tendencia es a sentir solamente la armonía e ignorar el ritmo. Si el arte debe darnos el sentimiento de la realidad, no puede seguir el aspecto de la realidad. El arte tiene que acentuar el ritmo, pero de tal manera que el ritmo se disuelva en la unidad.” ¿Será una actitud dialéctica, no perfeccionada? No sólo la contradice el hecho de que mantenga celosamente los mismos elementos: el ángulo recto, los fondos blancos o grises, etc., como si la realidad se inmovilizara en ellos, sino la idea misma de balanceamiento, que determina un movimiento en latencia que no conduce al espectador hacia la presunta síntesis de creación. Bien se ve, por el contrario, que el creyó haber descubierto lo inmutable de la vida y que por eso admitió pequeñas variaciones en la disposición de los elementos, falso principio que lo condujo a la inmovilidad en fórmulas carentes de esa vitalidad que quería expresar a toda costa.

Tampoco puede extrañar que la pintura de Mondrian se limite a ser nada más que composición. Todos los movimientos objetivistas del siglo, a partir de Cézanne, han sobreestimado la composición, es decir, el valor de relación sobre el valor de significación de las formas. Mondrian extrema el principio fundándose, otra vez la misma idea, en que la realidad intrínseca es movimiento y equilibrio. Pero como también destruye la forma plena, su composición tiene caracteres peculiares: la estructura produce los medios plásticos —rectángulos implícitos—, y éstos crean, la estructura, terminando en una superación más amplia que las anteriores de la antinomia fondo-figura.

¿En qué principios se basa para otorgar universalidad a esa estructura tan simple? Aquí aparece el simbolismo de Mondrian. Porque el ángulo recto es la única relación constante que a través de las proporciones de dimensión puede producir movimiento, es decir, vida; porque el rectángulo es la figura que se construye con ángulos rectos, pero permite convertir, gracias a las relaciones proporcionales entre sus lados, la simetría en equilibrio; porque la línea recta es condensación de la energía que blandamente expresa la corva; porque las tintas puras son objetivas, tienen valor y no se prestan para imitar los colores de la naturaleza. Así cree dominar lo individual en el hombre y la naturaleza, y llegar a lo universal, producto de una intuición de totalidades en profundidad.

Al mismo tiempo que elabora estos principios, afina su sistema plástico, dominado por ellos a tal punto como para no vacilar en el anuncio de la desaparición del arte. “El arte

es solamente un sustituto mientras sea deficiente la belleza de la vida." Aparece el motivo profundo de Mondrian. Este enamorado de la vida considera el arte como expresión imperfecta de una belleza que sólo la vida, al ser perfeccionada, puede expresar. Y en función de la vida arremete contra el arte, la más formidable arremetida contra todos los estatismos culturalistas. ¿Cómo podía vacilar ante la destrucción sistemática de todo lo que constituye el goce de la pintura, si para él son goces que conducen a lo trágico y, por tanto, a la infelicidad, si por otra parte aspira a imponer un modo de la visión que implica, con la nueva estructura, el logro de la felicidad? "Un día llegará en que no necesitaremos de las artes que conocemos ahora: entonces la estética habrá llegado a la madurez en lo real concreto." ¿Creará la arquitectura la nueva fase de salvación del arte? Sus ideas en este sentido son confusas porque no ve ni prevé el desarrollo espacial que implica la arquitectura, no obstante la importancia que le reconoce, y porque tampoco demuestra una comprensión real del problema que plantea la escultura; porque sigue demasiado atado a la pintura, aunque anuncia soluciones futuras que implicarán la abolición del cuadro, de la pintura mural y de la estatua.

Ideas más claras tuvieron sobre ese problema Van Doesburg y los arquitectos del grupo, a pesar de que las del primero sobre el carácter general del arte sean oscuras, mezclando lo emocional con lo divino. "Trabajando colectivamente hemos examinado la arquitectura como unidad creada de todas las artes, la industria, la técnica, etc., y hemos encontrado que, en consecuencia, creará un estilo nuevo", afirman en el 4' Manifiesto de 1924. Y después de examinar las leyes del espacio y de sus variaciones infinitas, las leyes del color en el espacio y en el tiempo, la* relaciones entre el espacio y el tiempo, las relaciones reciprocas de la medida, la proporción, el espacio, el tiempo con los materiales, concluyen diciendo: "La época de la destrucción ha terminado. Una nueva época comienza, la de la construcción." Mondrian vivía demasiado encerrado en sí mismo para vislumbrar ese desarrollo, y por eso pudo pensar que el problema del arquitecto era realizar en lo concreto lo que la pintura realizaba en lo abstracto, demostrando que no percibía el sentido moderno de la evolución espacial en la arquitectura.

No se le escapa a Mondrian que una concepción como la suya parte de una desestimación de la naturaleza y de una sobreestimación de la ciudad. "El artista verdaderamente moderno ve la metrópoli como la vida abstracta: ella está más próxima que la naturaleza, ella le dará la emoción estética más que ésta." No es, sin embargo, la observación de las grandes ciudades la que le lleva a su teoría, como tampoco es el conocimiento histórico o las reflexiones sobre la vida y el arte de su tiempo. Abundan las observaciones de esta clase, pero no son más que argumentos probatorios y por ello no se esfuerza mucho en el análisis. La actitud sociológica es pobre: no deja de vincular el nacimiento y desarrollo del neoplasticismo con la vida moderna, hallando en ésta, como en aquél, la misma preocupación por la objetividad, pero no hay en sus escritos una sola observación profunda; se limita a decir en cortas frases, cada vez que lo necesita, que lo mismo ocurre en la vida. En cuanto a la historia, la contempla siempre desde su punto de vista, es decir, como un proceso que conduce a la liberación de los factores psíquicos y materiales, alguna vez con la mesura necesaria para entroncar el movimiento propio en la sucesión de progresos graduales, casi siempre con una violencia de tirano que implica la negación en bloque del pasado.

10. Hay un modo de estimar la pintura de Mondrian que excluye la teoría, el que predomina entre los artistas y críticos que no pueden dejar de reconocer un espíritu que se expresa. No son insensibles, en efecto, al goce que proporcionan los rectángulos de espacio en contrapunto con los severos trazos negros, o el color tan sabiamente medido como en una tela de Vermeer, capaz de sugerir una melodía serena, compacta, llena de dulzura. Son los que recurren a los ejemplos clásicos, a la arquitectura griega particularmente, para legitimar por el ritmo y la proporción el duro mensaje que reciben como un efecto difícil de soslayar. Como saben, además, que Mondrian acostumbraba volver muchas veces sobre sus telas y que a menudo tardó meses y hasta años para encontrar la ecuación justa de espacio y forma de un cuadro, se refuerza la idea que también para él la pintura fue un lenguaje del sentimiento, ya que esa lenta maduración no era exigida por la idea misma, presente desde el primer instante, sino por la sensibilidad que la viste, la modula y la mantiene viva. No se engañan, por cierto, los que así hablan o escriben, pues en el balanceo de los elementos, balanceo vital porque responde a un ritmo de emoción calculada, se deja ver, ante todo, un pintor, es decir, un hombre que tiene el don de expresarse por medio de la línea y el color. Y aunque sea esto nada más que un punto de partida, es tan esencial que excluye del campo del arte a quienes no lo poseen. Si alguien duda, que coteje las obras de Mondrian antes de ser Mondrian con las obras primeras de los cubistas y se sorprenderá al encontrar una vibración sensible en el signo, una potencia sonora en el color, una regularidad extraña en la composición, una dinámica vital en suma que no lo rebaja a segundo plano; que las coteje después con las que realiza en la madurez y verá que no se han perdido aquellas virtudes, sino más bien depurado, como si la misma sensibilidad se hubiera hecho más densa y profunda. Pero tales argumentos no hubieran satisfecho a Mondrian, porque denuncian una actitud estimativa no muy diferente a la que se emplea habitualmente para juzgar el arte anterior a él, sin tomar en cuenta lo esencial: la creación de una estructura plástica fundada en ciertas constantes que le permiten servir de lenguaje universal.

La grandeza de Mondrian, como la de cualquier gran creador, no está en la expresión de sus dones personales. ¿Se animaría alguien a juzgar un tallista egipcio o un primitivo del *Duecento* sólo por sus condiciones de personal sensibilidad? Nadie, ciertamente, y no porque carecieran aquellos de sensibilidad, sino porque todo aparece subordinado a la idea, a través de la cual viven las formas en el clima de comprensión colectiva que les permite ser palabras de un lenguaje, tanto más universal cuanto más simples y claras. El hieratismo egipcio, originado por una actitud religiosa y política, o el alegorismo cristiano, que esconde una voluntad poética, al mismo tiempo que histórica y teológica, formas de vida que se han universalizado, están por debajo y por encima de cada una de esas obras para transmitirles, a través de la sensibilidad del artista, su aliento cultural. Y quienes ensayan el juicio, ahora histórico, sobre ellas, jamás pueden desprenderse de esa extraña sugestión de la idea constructiva del mundo ínsita en la forma sensible.

Mondrian merece semejante juicio. Entonces, tanto el análisis de las ideas como de las obras inclina a una estimación adversa, porque se imponen, como siempre, las deficiencias. Se advierte, ante todo, su fanatismo y su estereotipación, su intolerancia para realizar amputaciones que parecen excesivas, la pobreza de su concepción ontológica, piedra de toque de su sistema. ¿Qué es esa pura vitalidad que se manifiesta a través del

equilibrio dinámico? Parece que fueran nada más que palabras, en las que difícilmente puede verse una sagaz intuición del más allá que preste coherencia al más acá. ¿Por qué ese odio al goce de los sentidos si ellos también son humanos? ¿No se puede expresar lo universal sin perder profundidad? Aunque es cierto que vivimos en una etapa de creciente colectivismo, ¿no extrema la reducción generalizadora al transformar el cuadro en un simple juego de rectángulos proporcionados? ¿Realmente logra el equilibrio entre lo universal y lo individual que preconiza, o se vale de expresiones llenas de prestigio para justificar un equilibrio real, pero carente de sentido cósmico? ¿Por qué tanta arbitrariedad para forzar el pensamiento y la mano del pintor? Éstas y otras preguntas surgen naturalmente en quien desea comprender el problema de Mondrian, y a fe que resulta difícil responderlas. A menos que se elija el método histórico y se haga notar que nunca ha habido una relación estrechamente lógica entre las formas que una época elabora, como su lenguaje, y los elementos reales que las configuran materialmente; que las variaciones sufridas por la figura de Jesús, por ejemplo, desde las pinturas cementeriales romanas hasta la imaginería gótica, tampoco podrían justificarse por la suma de elementos extraídos de la realidad, sino por la vigencia de una forma que al transformarse en símbolo el mundo cristiano iba reconociendo como propio; que, por tanto, la estructura ortogonal de Mondrian, pese a no ser más que una invención si se quiere arbitraria, susceptible de ser reemplazada por otra, podría irse convirtiendo en un símbolo que los hombres de nuestro siglo reconocieran como propio. Acaso sea éste el argumento que se debe esgrimir, por ser el más convincente: la vida va tomando tal carácter geométrico a medida que crece la urbe y esa geometría va tomando tal carácter de espacio expansivo y limitado al mismo tiempo; se advierte en lo profundo de los espíritus contemporáneos tal ansia de organización, no obstante el aparente caos en que viven, que cabe preguntarse si una estructura basada en el ángulo recto no puede ser realmente el símbolo de la pura vitalidad actual.

Pero no se debe interferir lo absoluto de manera práctica en las terriblemente relativas creaciones de los hombres, so pena de dejar de ser absoluto. Es menester que el artista se sienta guiado por él, pero también que no crea haberlo logrado, no sólo por la razón apuntada, sino porque pierde la elasticidad necesaria para lanzarse, cada mañana, nuevamente en pos de lo absoluto. En esto reside el primero y fundamental error de Mondrian, a mi juicio; haber confundido lo inmutable, que se postula en el plano metafísico como valor espiritual, por ello infinitamente amplio y comprensivo, con lo variable, que es la materia que apenas toca el hombre; haber cometido el pecado mortal de afrontar lo absoluto, no en el espíritu, sino en la materia, como el adorador del becerro de oro. Habla de la verdad y de la belleza, de la pura vitalidad que las impulsa y las determina, como si las hubiera tocado, como si el mundo le hubiera entregado sus secretos. Y no sólo habla, actúa. El resultado de este error, que procede de su falta de humildad, es la estereotipación y el fanatismo, la obstinación en un sistema de formas, cuando bien sabemos que una buena postura en lo absoluto abre siempre nuevos caminos mientras se mantenga la fe en él. La verdad de Mondrian dejó de serlo en cuanto creyó poseerla y su belleza en cuanto la redujo a fórmula, cerrando todo resquicio por el que pudiera deslizarse la duda, la eterna vibración frente al misterio, que tal vez señala el error pero también la pobre conquista verdadera en la que puede calmar el hombre de cualquier tiempo sus ansias de infinito. Es cierto que pretendió cubrirse señalando la riqueza de modulación de la estructura, en la que sólo

exigía conservar el ángulo recto y las tintas puras, pero ¿qué clase de verdad es ésta que admite modificaciones de detalle? Hay errores, sin embargo, que dejan un saldo positivo. Así el de Mondrian. Probó la posibilidad de crear un lenguaje con formas de invención que para nada aluden a la materia y puso ante los ojos —de unos pocos es cierto, pero de los más avisados— un arte que satisface por lo que limpia, un arte que, en el peor de los casos, obedece a una gramática demasiado simple, pero del que pueden esperarse enriquecimientos posteriores.

Cuando vacila es más grande, cuando es profeta más que cuando es obrero. Así cuando expresa que desaparecerá el arte que conocemos para ser reemplazado por lo que vagamente llama la belleza de la vida. Ésta es la idea más profunda, a mi juicio, la que merecerá que siempre se lo recuerde, porque en lugar de atar el espíritu a una fórmula, en lugar de obligarlo a penetrar en un camino, le señala un campo de exploración y el modo de superar los prejuicios que lo ahogan. Destruye la pintura, asesta un golpe no mortal a la escultura y salva la arquitectura y las artes-industrias de nuestro tiempo. Y al mismo tiempo que excluye definitivamente la figura de las cosas concretas del mundo vivo, crea una segunda realidad, poblada de ritmos abstractos que hablan más al oído del espíritu que antes. Claman al cielo muchos como si fuera un iconoclasta vulgar, porque no advierten, encadenados a la roca, la luz que le anuncia a Prometeo este gran creador: una vida más bella que da en tierra con la opresión. ¿Qué importa que desaparezca la pintura si el hombre es más bueno, más sabio y más feliz porque está más cerca de lo absoluto? ¿Debe defender el hombre los productos de cultura o el impulso capaz de crearlos? Mondrian es el primero que explícitamente plantea el problema de la creación en sus justos términos.

Sólo basta ponerse a pensar en el complejo presupuesto de individualismo que legitima el gran auge de la pintura desde el siglo xvi, época de verdadero nacimiento, hasta nuestros días, para comprender la justeza del planteo de Mondrian, sobre todo si se comparte con él la idea de que toda limitación individualista hace desgraciados a los hombres, por lo menos a la masa. Si se piensa, como pienso, que la línea de progreso exige en nuestros días el cercenamiento de algunos dones de sensibilidad, por ser productos de una clase social enrarecida y decadente, ¿no se coincidirá con un arte que propugna la suprema limpieza espiritual del ángulo recto y de los colores primarios? Si se abandona el nefasto criterio historicista que nos apega al pasado irrazonadamente y se admite que asistimos a una revolución mundial que exige, ante todo, la solución de los primeros problemas, ¿no se coincidirá con un lenguaje de primeras letras que puede llegar a ser literatura con el tiempo? El planteo de Mondrian, para nada sociológico en sentido científico, lo que prueba su genial intuición, podría ser expresado así: el arte no será más el producto de la detención del alma ante una cosa, sino la expresión de una idea que para ser de concordia debe ser muy simple y general, libre de adherencias románticas que sólo enturbiarían el gran mensaje de la humanidad feliz. Esto no quiere decir que tal idea deba ser expresada necesariamente por el ángulo recto; quiere decir que una idea como esa es la que podrá ayudar a crear el alfabeto de nuestras emociones, teniendo en cuenta, además, que las líneas tendidas a lo largo del siglo XIX, y aun las de nuestro siglo, han venido a morir a nuestros pies, agotadas, inertes.

Se dice, y con razón, que la influencia de Mondrian y del neoplasticismo sólo se ha

hecho sentir en el campo de la arquitectura, del cartel, de la tipografía, en una palabra, de lo que se agrupa bajo el término inglés *design*, que es mucho más que industria o arte aplicado, algo así como los expedientes concretos que se necesitan para organizar el arte de vivir. Y bien, lejos de ser un reproche, constituye la prueba de su eficacia, pues ¿cómo iba a tener influencia benéfica sobre formas de expresión que la teoría y la práctica de los neoplasticistas rechazan por ser impuras? No obstante, también cabe formular alguna crítica de fondo desde este punto de vista: porque al ser Mondrian el único que realiza obra verdaderamente valiosa, se tiene la sospecha vehemente de que no es el lenguaje sino el hombre, es decir, la sensibilidad del hombre la que importa; pero el argumento es falaz porque significa referir la invención, otra vez, al plano de la pintura. Por otra parte, aun en este campo, no hay en el mundo de hoy un solo artista joven, enrolado en tendencia progresista, que no venere a Mondrian como a uno de los grandes maestros del siglo. ¿Qué encuentran en él los que no son sus epígonos? Desprecian el dogma y se sumergen en el espíritu, del mismo modo que un hombre religioso desprecia el dogma y se sumerge en Dios. Ésta es la suprema gloría póstuma de este Ángel de Anunciación.

VI. EL SIMBOLISMO DE LO IRRACIONAL

1. La crisis de nuestro tiempo no se manifiesta en la oposición al pensamiento de la Edad moderna, pues el mecanicismo, su idea madre, ya recibió duros golpes en el siglo pasado. Esa etapa ha sido superada. A mi juicio, se exterioriza como una lucha entre un nuevo y más amplio sentido de lo universal, metafísico y político, que excluye el pequeño cosmos de la materia, y un fuerte resabio romántico que al evolucionar determina el éxito de las doctrinas irracionalistas, hoy en boga. Éstas son las que parecen predominar, tanto en el aspecto psicológico (psicoanálisis), como en el metafísico (existencialismo), y probablemente predominen de pleno derecho en las próximas décadas, hallándose además el modo de cohonestarlas con el marxismo, que pese a ser una ideología del siglo XIX, tiene aún fuerza como para imponerse en éste. Puede ser que se obtenga así un nuevo equilibrio y desemboquemos en el racionalismo otra vez, pero cada día es más difícil predecirlo. Por el momento el hombre sigue desatando el nudo y para ello apela más a la sinrazón que a la razón.

Lo que viene ocurriendo en el campo de la física teórica es particularmente sugestivo. “Cuando la teoría cuántica despoja al átomo de toda cualidad tangible y no nos deja como caracterización del mismo más que una armazón de fórmulas matemáticas —escribe Pascual Jordan—, se corrobora una vez más nuestra posición gnoseológica, según la cual no corresponde a la investigación física descubrir el ser verdadero de las cosas radicado más allá del mundo de los fenómenos, sino construir sistemas mentales para dominar ese mundo de fenómenos.” ¿Quiere decir que los físicos no construyen más que una realidad segunda, de naturaleza racional, abstracta? Así es, porque se ha roto el paralelismo entre las leyes de la realidad y las de nuestra razón, circunscribiéndose ésta a indagar en una zona estrecha de lo experimentable que *no* permite sacar conclusiones sobre el absoluto. Como consecuencia, se abre y hasta se legitima la posibilidad de que el hombre llegue a la verdadera realidad con otras potencias que no son científicas, por lo menos de modo provisional, y así las búsquedas en el campo de lo irracional vienen a ser justificadas por la misma ciencia racional. La liquidación del materialismo, que realiza la física actual,

y el hecho de que sólo construya una realidad segunda de alcances limitados, por ejemplo, garantizan "a lo religioso su propio espacio vital, sin contradicción alguna con el pensamiento científico" —son palabras del mismo Jordan— y favorecen al mismo tiempo la eclosión de tendencias irracionalistas en el campo del arte. Así se explica que físicos y biólogos destacados, como Eddington, Jeans, Planck, Thompson y Haldane hayan adoptado posiciones espiritualistas idealistas y hasta teístas. Son tal vez especulaciones de aficionados —como dice I. M. Bochenski—, pero revelan "cuán lejos estamos de la mentalidad del siglo XIX". Si, por otra parte, se piensa en la importancia del movimiento iniciado por Dilthey a fines del siglo pasado que desemboca en la fenomenología, fundado en la intimidad vivencial del hombre, así como en el papel que ha desempeñado el intuicionismo bergsoniano, rebelión profundamente irracionalista, se hallará nueva prueba de que el racionalismo contemporáneo —o futuro— no implica la total desestimación de las fuerzas irracionales. Las disciplinas del racionalismo y de ese racionalismo disimulado que fue el positivismo, al fundarse en la relación causal y al desestimar toda resonancia en la interioridad del sujeto, destruían el valor propio del dato de experiencia, sumergiéndolo en la generalización. Las tendencias irracionalistas, en cambio, ponen en primer plano esa interioridad, con la convicción de que si hay una realidad absoluta, ella ha de ser descubierta por la comprensión profunda del dato individual y no por la reducción generalizadora. "La esencia propia del romanticismo —decía Novalis— es volver absolutos el momento individual y la situación individual." Y bien, sigue siendo la consigna de los movimientos irracionalistas de ahora, profesados por hombres que no creen posible la interpretación cuantitativa de las instancias de calidad y se oponen a todo sistema cerrado que implique, además de optimismo, fe en la inmanencia de la idea que lo ordena; hombres que sienten la vida como un constante trascender, como una sucesión de momentos, y que por ello, en vez de intentar la individualización de lo universal, intentan la aventura de universalizar lo individual.

Se explica, pues, que desde los comienzos del siglo y en verdad desde mucho antes, el irracionalismo se haya hecho fuerte discutiendo la tradicional noción de tiempo. "Desde sus respectivos puntos de mira el empirismo y el racionalismo, el primero limitándose a considerar la temporalidad en la experiencia, el segundo atribuyéndola al fenómeno y rehusándola a la realidad absoluta, coinciden en ver en el tiempo un orden, una mera relación", ha escrito Francisco Romero. Para el irracionalismo no va a ser el tiempo una mera relación, sino la sustancia misma de la realidad, que se diluye así en la duración bergsoniana o en las dos nadas del periplo heideggeriano. El tiempo vivido o intuido, que se encarna en lo pasajero, en el instante, pero que siempre es pasado o futuro, el tiempo que por ser trascendencia pura es ininteligible, va a ser el sujeto del pensamiento, también su objeto, como si de tal manera se quisiera superar la admitida antinomia —sujeto-objeto— en la que se funda el conocimiento lógico. Y del mismo modo que destruye el tiempo la unidad estática del mundo tridimensional mecánico, también destruye la unidad conceptual de vieja prosapia kantiana en el orden de la acción y el pensamiento, provocando con la exacerbación del individualismo la anarquía y el caos que se exteriorizan en la obsesión de culpa y en los estados de angustia.

¿Cómo se plantea el problema en el campo del arte? En principio, tales concepciones irracionalistas se desarrollan favorablemente, porque la faena del artista se

funda en adivinaciones que van mucho más allá de cualquier explicación racional del mundo. Pese a los componentes intelectuales que parecen inclusive predominar en algunas etapas históricas y más en ciertas artes que en otras, el arte es naturalmente irracional. Si no fuera así, mal se podría comprender el papel decisivo que desempeña la imaginación en el acto de crear y contemplar obras de arte. Esa imaginación que no sólo crea temas sino también formas y estructuras que de ninguna manera obedecen a razones. El solo hecho de que el pintor se exprese fundamentalmente por medio del color evidencia el carácter irracional de la pintura, ya que el color es un elemento no gobernable de manera absoluta.

Hay escollos, sin embargo, que difícilmente supera el pintor, menos aún el escultor, los cuales derivan de la exigencia de concreción que tales artes presentan. Concreción y estatismo que reducen la posibilidad de expresar con la imagen plástica la coexistencia de elementos antagónicos y armónicos que caracteriza la vida, a menos de sacrificarla como modo de comunicación. La palabra es ágil, elástica, fluida, casi ubicua, de manera que la incongruencia de los hechos individuales puede ser recogida fácilmente por el literato para hacer vivir "el ser-aquí-en-el-mundo" de los existencialistas o la ilógica confusión del sueño surrealista. ¿Puede el pintor hacer lo mismo? Él cultiva un arte que admite algunas variaciones dinámicas, pero se resuelve al fin en un sistema de signos continuos aunque pretenda expresar la discontinuidad del acaecer cotidiano.

A pesar de las dificultades, casi todas las tendencias del siglo se caracterizan por la búsqueda del movimiento para temporalizar la imagen. El predominio de lo sensible en la línea, el color, el claroscuro, la distribución caprichosa de las formas en la tela, la deformación, la liberación de la pincelada, en el *fauvisme* y el expresionismo, son las primeras soluciones, todavía materialistas por el apego a los impulsos que proceden del cuerpo —sensibilidad en sentido estricto— y por el vehículo empleado, a la exigencia temporal. La gran revolución iniciada por los cubistas y continuada por los futuristas, sin desprenderse de lo material, significa una toma de posición más espiritual y la invención de ciertos modos expresivos que crean una más intensa ilusión de dinamismo espacial. Ya se ha visto cómo Kandinsky crea el signo racional del movimiento, fundado en una geometría todavía empírica, y cómo Mondrian llega a trocar el sistema de signos por una estructura de espacialidades dinámicas. Se les acusa sin embargo de ser intelectuales a unos y otros, aunque la dosis es variable, sin que se advierta cómo todos recogen de alguna manera la tremenda inquietud irracional del siglo y por eso abominan la representación de lo conceptuable —la naturaleza real— y aun lo conceptuable de manera estática, procurando formas que encierren, con caracteres de necesidad, el absoluto que no se inmoviliza en la idea pura. Incluso en las severas estructuras mondrianescas, esa presunta fluencia del tiempo anotada por el contrapunto de línea y color denota irracionalismo. Y ¡qué decir del empeño por reducir la pintura a puro ritmo que guía a los espíritus preclaros de nuestra época!

Pero el signo pierde fuerza de significación a medida que se lo emplea para expresar una realidad más racional, y esto es lo que ha ocurrido en el campo de aquellos pintores, cuando el signo se repite trocando la expresión individual de cada forma en expresión colectiva del conjunto, el ritmo. Otros pintores, más irracionalistas, van a acentuar en cambio el carácter significativo del signo, se van a aferrar a él como al clavo ardiendo de

una individualidad que se consume, continuando la línea que iniciaron los expresionistas alemanes: son los que crearon a Dada, los surrealistas y los infrarrealistas. Aquellos, los que se ordenan entre el cubismo y el neoplasticismo, dominan los impulsos irracionales, sin dejarse envolver absolutamente por la fluencia anárquica de la vida, porque tratan de encontrar las constantes que determinan el estilo. Éstos, los que se ordenan entre Dada y las formas híbridas del surrealismo actual, al conservar el aroma sutil o el perfume agrio de lo que ocurre con inmadurez y desaparece antes de ser perfeccionado, tal como se da en la experiencia más individual e inmediata, pretenden encontrar signos que expresan la universalidad lisa y llana de lo irracional: formas constantes también pero de los impulsos primarios, antes de que sean elaborados por la razón y detenidos por la costumbre.

Es un procedimiento romántico el que emplean —recuérdese la frase de Novalis— que permite vincularlos con Rembrandt, por ejemplo, quien a fuerza de sentir en profundidad llegó a crear arquetipos de individualidad sentimental, lo que a primera vista parece un contrasentido. Pero Rembrandt era un sentimental y el sentimiento, por ingobernable que parezca, actúa sobre las cosas desde el individuo, sin escapar totalmente de las mismas. Estos neorrománticos, en cambio, repudian el sentimiento como forma ordenada de los impulsos, del mismo modo que repudian la experiencia sensorial regida por la lógica y toda clase de sujeción a ideas. Pretenden llegar así de la manera más inmediata a lo vivo en su instancia temporal, acortando la distancia que crea el aparato de la cultura. Se trata de una negación en bloque de toda objetividad que los reduce, casi sin saberlo y sin quererlo, a la zona más individual, íntima y entrañable de la humanidad, Pero como en algo deben basarse, se abroquelan en el instinto, el inconsciente o la simple reconquista de la fantasía en el disparate, el absurdo o el presagio, buscando asidero en todo lo que puede ser sentido sin ayuda de la razón y despreciando las apariencias. Por eso recurren al signo, los más profundos, que se carga de un tremendo potencial y de una capacidad de exteriorización que lo transforma en símbolo cuando interpreta un sentir colectivo; pero los menos osados o los que ven más confusamente el problema, no se atreven a largar el lastre de la figuración, en la que se apoyan para el ejercicio de la imaginación, sirviendo por tanto de puente entre la expresión empírica del pasado y la orgullosa pretensión espiritual del presente. Con lo que tal aventura, aparentemente anárquica, en vez de terminar en la individualización absoluta de las formas, termina en una nueva generalización —el signo— o en una semigeneralización —la imagen con fuerza de signo— en las que se puede ver la voluntad de crear el símbolo de lo irracional.

A veces las formas que crean no son más que torpes alegorías; otras, adquieren fuerza de existencia como para significarse a sí mismas y tener carácter de símbolos. Alegoría o símbolo —relación convencional o vivencial— implican inmediata trascendencia, ¿Trascendencia hacia una idea? No, porque el signo se inmovilizaría. Trascendencia pura, entonces, es decir perpetuo devenir. Si se vuelven primitivos, ingenuos, instintivos, automáticos, etc., es porque disparan de la idea, aunque por esa terrible impotencia de adivinación de lo absoluto que sufre el pintor, razón por la cual Platón lo excluía de su República ideal, no tenga más remedio que basarse en lo que constituye una idea debilitada, a través de la cual, por ser débil precisamente, tiene la ilusión de que expresa la fluencia de la vida al igual que la jerarquía del instante.

Tanto éstos pintores irracionalistas como los otros, diré racionalistas, proclaman la adhesión a la realidad, y derecho que tienen para hacerlo. Pero el planteo es erróneo, a mi juicio. Parecería que la realidad fuera un ente objetivo y relativamente fijo, como lo es la naturaleza, que no debe ser confundida con aquélla, y la realidad a que se refieren los primeros es la realidad del hombre en su circunferencia, en su situación, tan inasible en formas concretas de validez como inasibles son los esquemas del mundo físico enedimensional que pretenden corporizar los otros. No, lo que importa no es la adhesión a la realidad —concepto muy siglo XIX— sino el modo como cada uno construye la realidad. Entonces sí se advierte que mientras unos quieren construirla sobre bases tan firmes como para excluir la circunstancia, recurriendo aun a pesar de ellos a la geometría como ente objetivo capaz de reemplazar la naturaleza, los otros no trepidan en construirla sobre la circunstancia, balanceándose peligrosamente entre la misma naturaleza, cambiada por la introducción del disparate, y el signo de contenido simbólico vivencial. Entonces se advierte que mientras unos quieren endiosar el momento individual, los otros pretenden alcanzar el sereno mundo de nuevas idealidades.

Pero nadie renuncia a la validez universal del signo o de la imagen creada, porque sería una renuncia suicida para el artista. La diferencia entre ellos se refiere, en definitiva, más a los métodos que a los contenidos. Quieren remozar el arte de nuestro tiempo incorporando signos que denuncian una comprensión del más allá espiritual, pero unos vuelven a emplear métodos de generalización y otros se afanan por particularizar la imagen.

2. Se puede enjuiciar a Dada, precursor de esos movimientos irracionalistas, desde dos puntos de vista. Los que carecen de imaginación y de un conocimiento rico y flexible de cómo nacen y se desarrollan las culturas, están dispuestos a ver solamente los caracteres que suponen negativos, y hablan de degeneración, de miseria, de incapacidad, sobre todo de farsa. Se sienten estafados. No pueden comprender, porque están más sujetos de lo que creen a ciertos hábitos mentales, la sinrazón que movió a un grupo de poetas y pintores a destruir la severa armazón de la cultura tradicional. Y como lo que no pueden comprender es la actitud, aunque es lo único que importa cuando se trata de juzgar rebeliones, aplican normas inaplicables a los productos y concluyen que se trata de un desatino. Pero Dada no fue un desatino, aunque se opuso al sentido común. Cuando se lo advierte, aparece el segundo punto de vista; al fijarse en la fuerza productora se descubre el mismo malestar que determinara los movimientos anteriores, en su punto decisivo. Con la diferencia de que Dada no obedece a norma alguna, ni siquiera a un ideal vagamente entrevisto, respondiendo a la profunda subversión irracionalista que caracteriza al siglo, en tanto que los otros movimientos persiguen la norma. Dada anticipa el existencialismo, prologa el surrealismo, estimula a muchos de los grandes pintores individualistas que han madurado después y proyecta su sombra irónica incluso sobre los orgullosos abstractos. Nadie habría llegado a ser lo que es, en los últimos treinta años (escrito en 1952), sin este precioso antecedente al que no vacilo en destacar como una de las claves para entender el arte contemporáneo.

Dada empieza siendo un movimiento literario y este carácter nunca lo pierde del todo. A consecuencia de esto la tendencia que predomina es la de otorgar nuevos significados a las imágenes que representan cosas, porque tal es la costumbre del literato, que no inventa palabras, por lo menos como regla, a diferencia del plástico, que comienza

por inventar el vehículo mismo de su expresión. Al señalar este primer rasgo, no adopto la fácil postura de quienes rechazan todo valor a una obra de arte cuando la encuentran literaria. Lo destaco, contrariamente, porque define al movimiento en una faz si se quiere positiva, ya que a causa del predominio de la imagen, vinculada con una intuición de superior unidad que se manifiesta en lo aparentemente absurdo, puede decirse que con Dada nadie se propuso ser pintor o escultor. La universalidad de la posición superaba la estrechez del oficio y aunque debieron volver a él, dejaron el primer sedimento de ese odio al arte que por diferentes motivos sostuvieron después espíritus tan disímiles como Piet Mondrian y André Breton.

Por la misma razón, al no plantear la rebelión en términos estrictamente plásticos, menos puede descubrirse un afán de estilo, ni voluntad de forma. Lo que se advierte es un afán de no-estilo, una voluntad de antiforma que procede de la intención manifiesta de agrupar a todos los que se sientan disconformes con el mundo ordenado, no los que se propongan imponerle una nueva norma. Si Dada acoge, pues, artistas que sólo tangencialmente pueden ser considerados en franca rebeldía y si admite formas que hasta cierto punto contradicen los postulados de destrucción que lo guían —reproches que a menudo se le formulan— es porque no tiende conscientemente hacia ninguna meta. Sidney Janis ha señalado que Dada fue “el primer movimiento de arte organizado internacionalmente” y es cierto, pero ha de agregarse que era una organización de individualidades, cada una de las cuales buscaba su solución, por cuyo motivo en lugar de iniciar un lenguaje colectivo que pudiera cuajar en un estilo, se limitó a señalar en la heterogeneidad de las soluciones “un mal del siglo”, “una enfermedad del mundo”, según palabras de Georges Hugnet. Un mal del mundo, sí, que se agrava en la exacerbación voluntaria de las heridas, de las lacras. Pero no es legítimo enamorarse de las metáforas, por felices que parezcan. Ésta de Hugnet ha tenido más éxito del que se merece, no sólo porque observadas a distancia las obras se imponen más por la euforia que denuncian que por la pretendida angustia, sino porque al exteriorizar el mal del mundo, Dada hizo posibles algunas soluciones fecundas.

Un rápido balance revela que los integrantes de Dada innovaron en el empleo original del *papier collé*, que derivó hacia el *collage* y el fotomontaje. Los cubistas se sirvieron de los fragmentos de papel pegado para romper la monotonía del juego de planos en la superficie de la tela, como si fuesen planos ellos mismos aunque de diferente calidad; si alguna preocupación hubo en elegir un fragmento que contuviese un nombre propio o el anuncio de un producto comercial, ella respondió más bien a una fácil ironía que a un descubrimiento expresivo. Para Dada, en cambio, el *collage* consistió en la agrupación dinámica de fragmentos de imágenes en la que aparecen por obra del azar —manera de designar simplemente la sensibilidad irracional— nuevas estructuras, cuyo sentido estético no procede de la suma de los componentes sino del espíritu de totalidad que se logra con ella. Cada fragmento no sólo tiene valor formal, sino valor de contenido propio, y el *collage* se transforma en un dinámico y absurdo juego de imágenes fragmentadas que revelan metáforas inesperadas. Así el *collage* se vuelve un método de exploración de la realidad y un procedimiento para expresarla que explica la inmediata influencia que tuvo sobre aquellas formas modernas que requieren un dinamismo más acentuado que la pintura: el cinematógrafo y la fotografía, la tipografía y el cartel de propaganda, el arte de arreglar

vidrieras de exposición comerciales.

Fuera de esta metamorfosis del *papier collé,* los Dada se valieron de objetos hechos *(ready-made)* de carácter comercial —o de su representación pintada, dibujada o fotografiada— a los que desplazaban de su función original modificándolos o agregándoles formas extrañas, como si los hubiese guiado la idea de que una surrealidad se esconde tras las cosas más comunes que nos rodean. El famoso orinal de loza que expuso Marcel Duchamp en Nueva York a modo de escultura, no sólo revela un agudo sentido de farsa; también la idea más profunda de que no es necesario llegar a la creación absoluta —obra de arte— para trascender, y que basta descubrir el modo de hacerlo entre los objetos, como algo que presta sentido a lo común y trivial. De modo que exaltaban así el producto *standard* y tendían a restar importancia al valor espiritual de cada objeto para otorgárselo al conjunto, coincidiendo con aquella idea futurista expresada por Carrà: "Son las cosas comunes las que descorren el velo de la sencillez, las que nos hacen recordar un estado superior y de trasfondo del ser, el cual conforma y define todo el esplendor del arte."

Si por otra parte se destaca en la obras de Dada, a las que no se puede llamar obras de arte porque precisamente se afanaron para que no lo fueran, el gusto por lo grotesco imaginado y por lo grotesco que resulta cuando se enciman diversos episodios vitales, para obtener ritmos simultáneos de elementos opuestos, este gusto, lo mismo que el de los objetos *ready-made* y el de los montajes, no hace sino demostrar, a mi juicio, el carácter realista del movimiento. No es el realismo de quienes no creen que exista otra realidad que la de la materia experimentable, pero sí realismo existencial, ya que en la búsqueda de lo mudable, del azar, de los automatismos, en el empeño por representar la vida sin fórmula ni forma, se manifiesta el descreimiento en una instancia absoluta que la gobierne. En esto se distingue Dada de los cubistas y de Kandinsky, para quienes la imagen plástica debía ser el símbolo de una superior realidad del espíritu, y se acercan a Mondrian, a pesar de que éste, también realista, en vez de buscar lo accidental, trataba de apresar las constantes esenciales. Dada no parece haber afirmado la realidad del espíritu fuera de la existencia misma. La definición de Tristan Tzara, según la cual se proponían "pasar de la poesía-medio de expresión a la poesía-actividad del espíritu" está indicando el sentido existencial de la posición. No querían expresar nada ajeno al mero vivir, aunque tampoco era el vivir de acuerdo con normas lógicas de convivencia, y por ello trocaban todo valor de belleza estática que pudiera ser esencial por un dinamismo personal que se traducía en fuerza de sugestión y prospección. Querían expresar, por medio de los enlaces causales entre las cosas comunes, la existencia de una voluntad en acto de trascendencia permanente. Pero al carecer de valores absolutos, trascendían hacia la nada.

De esta posición derivan algunos caracteres fundamentales de Dada, con base en los cuales debe ser definitivamente juzgado. La persistencia en la alegoría, forma bastarda de la expresión artística, es la primera contradicción, porque ella no la desprende de la torpe materialidad ni evita en el fondo la proyección simpática del yo emocional, al que no obstante quisieron destruir con singular empeño. A esa contradicción se agrega la que surge entre la idea de una trascendencia pura que por serlo niega el perfeccionamiento humano y es profundamente amoral, y el intento confesado de plantear la creación sobre una base más auténticamente real. Finalmente, la más grave contradicción en estos feroces enemigos del

individualismo, que para salvarse de esa nada que los metafísicos pueden postular mas no los pintores, debieron escudarse en los eternos recursos de la sensibilidad para combinar dos formas o para crear un ritmo. ¿No hay que basarse en ellos cuando se quiere probar que Dada no agrupó farsantes sino artistas?

Basta este aserto para que se comprenda cuán peligroso es el acercamiento qué se acostumbra hacer entre Dada y los demás movimientos revolucionarios del siglo, todos ellos más o menos regidos por una voluntad de racionalización pese al irracionalismo alemán. Del cubismo y el futurismo, sin embargo, quedan resabios maquinistas en muchos integrantes en Dada, aunque las máquinas que pintaron tenían acentos de gratuidad imaginativa absolutamente originales. En cuanto al expresionismo alemán, la vinculación explica el éxito de Dada principalmente en ciudades germanas. Pero mientras aquél se agota en un circulo de hierro de adivinaciones metafísicas que se empobrecen al desarrollarse en el alma individual del artista, Dada abre caminos para que otros descubran un término a la trascendencia, que es como decir, dar un contenido a la existencia. Este término va a ser el inconsciente de los surrealistas, el lirismo primitivo de Paul Klee, la fuerza infantilista de Joan Miró, el sentimiento trágico de Pablo Picasso, y en general esa dimensión de lo maravilloso que enriquece el campo de la pintura actual, esa capacitación para imaginar de la que sacan provecho todos, incluso los abstractos.

Yo no he vivido el movimiento Dada ni siquiera desde lejos, pero me resisto a admitir las causas que habitualmente se enuncian para explicar su aparición. Los más atemperados afirman que nació de la desilusión y la frustración que desató la guerra del 14; los detractores señalan la confusión, el asco contra el mundo, la vanidad, la subversión, la insolencia, etc. Es una interpretación ingenua y fácil que confunde las causas con los síntomas. Es probable que la eclosión de Dada se haya debido al contraste que se produjo entre la moral del soldado, necesariamente libre porque responde a una válvula de escape de la disciplina militar, y la moral de la sociedad que no se había sentido igualmente conmovida, sobre todo en 1918, más que en la superficie. Es probable que la sensación de derrota haya influido, en Alemania, para provocar un movimiento de aparente carácter nihilista. Pero las causas son más profundas y lejanas. ¿Podría explicarse de otro modo el anticipo que proporcionan Marcel Duchamp, Francis Picabia y Man Ray en los Estados Unidos, antes de la guerra? ¿Son acaso vencidos los que participan en el movimiento? ¿Fueron combatientes? Por lo menos son hombres que no se abandonan a la desesperación —lo reconoce un enemigo de Dada que arremete furiosamente contra él: Rafael Benet— y quienes se niegan a abandonarse a la desesperación no son nihilistas. “En Zurich, en 1915, desinteresados de las matanzas de la guerra mundial nos entregábamos a las Bellas Artes. Mientras rugía el cañón a lo lejos, el tronar de las baterías, hacíamos *collages*, recitábamos, hacíamos versos, cantábamos con toda el alma. Buscábamos un arte elemental que debía, según pensábamos, salvar a los hombres de la locura furiosa de esos tiempos. Aspirábamos a un orden nuevo que pudiera restablecer el equilibrio entre el cielo y el infierno.” Juzgue el lector, por estas palabras de Hans Arp, si estaban dominados por el espíritu de destrucción. No hay tal nihilismo ni tal farsa, lo que no significa desconocer el esnobismo, también abundante entonces como en cualquier período de intensa actividad espiritual. Hay en el fondo de esa rebelión una fe de que el mundo podrá llegar a ser algo distinto de lo que es y una voluntad de cambio que fortalece cualquier movimiento artístico. No proporcionaron

soluciones, es cierto, y hasta puede señalarse alguna francamente equivocada, como el alegorismo, porque les faltó un absoluto en qué sostenerse, pero destruyeron ciertos prejuicios con tal eficacia y descubrieron horizontes tan ricos como para que se los mire con respeto. Crearon, además, la posibilidad de un simbolismo de lo irracional que otros pintores llevaron a cabo. ¿Que fueron escandalosos e insolentes? Sólo actuando de esa manera podían remover a fondo una sociedad corrompida por la comodidad y la pereza, y quebrar los cuadros enmohecidos de un arte que bajo la capa de la seriedad sólo escondía indigencia espiritual. Por eso me opongo a quienes reconocen con pretendida generosidad que Dada fue, por lo menos, un benéfico revulsivo: lo que produjo este movimiento de visionarios no fueron congestiones en la superficie de la piel para restablecer la normalidad del cuerpo, que tales son los efectos de la revulsión, sino congestiones tan profundas en el organismo social como para determinar la formación de nuevos tejidos y nuevos órganos. No quiero exagerar, por afán polémico, la importancia de Dada, que fue solamente un punto de partida, pero tampoco puedo callarla cuando contemplo la pobreza de impulsos de su hijo putativo, el surrealismo.

3. Es grande siempre el abismo entre la teoría y la práctica, más entre la teoría Dada, hasta donde se puede hablar de ella, y la práctica Dada, porque se propusieron mucho más de lo que cumplieron, de lo que podían cumplir. “Es inadmisible que el dibujo y la pintura estén en el mismo estado que la escritura antes de Gutenberg”, escribe Marcel Duchamp, aludiendo al carácter manual de las artes plásticas que no permite superar totalmente la efusión del yo sentimental, y André Breton agrega al transcribir la frase: “la deleitación en el color, sobre la base del placer olfativo, es tan miserable como la deleitación en el trazo, sobre la base del placer manual. La única salida de estas condiciones es desaprender a pintar, a dibujar.” He aquí por qué se apela a los objetos *ready-made* y se inventan los objetos Dada, porque urgía, crear algo que no fuera exteriorización de estados de ánimo individuales. Pero el momento no estaba maduro y sin quererlo tuvieron que dibujar, grabar, pintar y esculpir. ¿Pueden juzgarse tales obras con el patrón que proporciona el arte tradicional? De ningún modo, so pena de escapar a toda comprensión profunda de Dada, pero esta exigencia no implica tampoco la lisa y llana aceptación de todo cuanto hicieron; sólo permite comprobar por qué es un arte empobrecido cuando se lo considera como pintura y enriquecido cuando se lo contempla desde el ángulo de sus posibilidades en campos diferentes al de la pintura. En consecuencia, difícil es destacar grandes pintores, aunque algunos sean francamente valiosos, tal vez porque a consecuencia de una formación previa en el oficio, les fue imposible abandonarlo del todo.

Se reconoce la importancia del grupo pre-Dada que se constituye en Nueva York con un francés, un español y un norteamericano apenas iniciada la primera Guerra Mundial: Marcel Duchamp, Francis Picabia, quienes llegaron en 1915, y el pintor-fotógrafo y cineasta Man Ray. También se reconoce que no tuvieron mucha conciencia del carácter revolucionario de sus obras, tanto que Hugnet asegura que “cuando ellos descubrieron a Dada, fue más bien Dada que los descubrió a ellos”, pero de todos modos allí y no en Europa se dio la nota más avanzada en ciertos aspectos.

Marcel Duchamp empieza rebelándose contra el cubismo, en procura de un arte más descarnado y dinámico que de algún modo lo acerca al futurismo. Pero su concepción del

movimiento es original. No quiere la movilidad lírica de la superficie, como los cubistas, ni el entrechocarse de planos materiales, como los futuristas; le guía una voluntad de discriminación formal que hace esencial la línea y no el plano, y por ello "no produce la ilusión del movimiento —escribe Christian Zervos— sino reparte el movimiento haciendo una cuidadosa disección del objeto". En *Nu descendant l'escalier*, la tela que escandalizó en la Exposición del Armory Show de Nueva York (1913), y en algunas telas posteriores se ve cómo maneja el escalpelo para transformar figuras y desnudos en un suave contraste de elementos estáticos y dinámicos. Sin embargo, pretende eludir el objeto, abstraer el movimiento, y no lo logra, así como aspira a destruir la pintura y no deja de moverse entre sus límites. La máquina le atrae, pero no como máquina sino como organismo gratuito, y las múltiples asociaciones lo atormentan: si por una parte va a ser el creador de los objetos *ready-made*, por otra va a perseguir la factura de un solo cuadro, de vidrio esta vez, que nunca llega a terminar: *La mariée mise à nu par ses célibataires mêmes*, en el que llega a encontrar las relaciones más absurdas e inesperadas. Finalmente, abandona la pintura en 1923 para dedicarse al ajedrez. Marcel Duchamp, aventurero de la pintura, persuade y sugiere, abre ancha vía que no recorre.

Tampoco el cumplido pintor Francis Picabia, espíritu anárquico y al mismo tiempo rector de conciencias, viajero infatigable, a quien se lo ve intentándolo todo con fervor y falta de tenacidad, como si un extraño sino le impidiera ser él mismo. Sin su actividad acaso le hubiera faltado nervio a Dada, pues lo alimenta en Nueva York y en Zurich, en Barcelona y en París.

Pero a la hora de juzgarlo por sus obras y no por sus amores, sólo queda un puñado de telas y dibujos en los que se dio a crear curiosas máquinas inútiles que pueblan espacios irreales, más precisas que las de Léger y más poéticas también. Es un azar menos absurdo el que priva en ellos, porque a pesar de sus palabras hay demasiada lógica todavía en su pensamiento creador. Cuando la violenta, se destruye, porque su imaginación no es potente.

Man Ray es el más fecundo de los tres, tal vez porque tuvo el valor de abandonar la pintura para valerse de un medio más apto: la fotografía y el cinematógrafo. A él se debe esta frase que se podría colocar en el frontispicio de una escuela moderna de arte: "La foto es a la pintura lo que el auto es al caballo. Un caballero montado es cosa bella, pero prefiero el avión." Si algún reproche hay que hacerle, empero, es que maneja la cámara buscando todavía calidades sensibles, lo que demuestra que no prefiere en verdad el avión.

Zurich fue la patria de Dada. Hacia ella convergieron, entre 1916 y 1918, los disconformes. Allí la pintura Dada entró en lucha con el cubismo, el futurismo y el expresionismo, aunque bebiendo a raudales en esas fuentes, y se constituyó esa especie de centro internacional de la rebelión que luego pasó a París, donde Dada conoció el éxito y el escándalo, sostenido por los poetas especialmente, hasta que se produjo la escisión que hizo nacer el surrealismo. Berlín dio la nota política, en momentos en que se debatía el porvenir de Alemania; Colonia, la nota profunda por el acercamiento entre Arp y Ernst; Hannover, la última palabra por boca de Kurt Schwitters. Muchos otros nombres enriquecen el anecdotario en esos centros. Sólo tres se destacan por la profundidad del mensaje, la altura del espíritu y la calidad de la factura: Max Ernst, Hans Arp y Sophie Taeuber-Arp. Y ninguno de los tres va a seguir siendo un artista Dada.

El punto de partida de Max Ernst es la obsesión que desde la primera infancia le producen ciertas imágenes, a las que asocia naturalmente otras hasta constituir grandes estructuras orgánicas. Lo ha dicho en *History of a Natural History*, pero mejor lo revela su obra Dada, en la que se lo ve perseguir tenazmente la expresión de lo que ve en sí mismo, como proyección de su mundo interior. Por eso dirá que el *collage* es "la simple alucinación", con palabras de Rimbaud, o que es "la alquimia de la imagen visual", porque el procedimiento le sirve, explotando la casualidad, menos para descubrir una surrealidad ajena que para expresar una surrealidad propia. El azar en que se funda no es el que conduce a descubrir las causas reales de los acontecimientos mediante el cálculo de probabilidades, del que se valen las ciencias modernas y a las cuales apela, sino a penetrar en el misterio de sus propias alucinaciones. Tan impotente es para dominar el yo que se aferra a la idea de que el autor de una obra debe ser solamente su espectador.

¿Qué se proponía Max Ernst, además de ser anónimo como creador, fundarse en el azar, penetrar en el trasmundo de su personalidad? Se proponía ser irracional —"Quien habla del *collage,* habla de lo irracional"— pero no lo logra cumplidamente, a mi juicio, porque su interioridad no es suficientemente rica como para rechazar todo lo exterior, ni suficientemente fuerte como para excluir los ritmos orgánicos, y por ello oscila y se contradice. En sus obras Dada se observa, por una parte, la constante presencia de la idea literaria y de la imagen visual correspondiente —nunca igual por cierto a la imagen visual que corresponde a una imagen plástica— y por otra la tremenda contradicción entre una potencia alucinatoria que más se adivina mentalmente que se siente y una expresión lineal dura y seca, no exenta de proyecciones eróticas. No tiene razón Georges Ribemont-Dessaignes cuando dice que las construcciones de Ernst revelan "una misteriosa afinidad plástica". En Picasso o en De Chirico, con quienes se relaciona, son afinidades plásticas; en Ernst son afinidades mentales. Con lo que se' toca el problema esencial que plantea el arte Dada: ¿llevaron la destrucción del mundo exterior hacia las zonas profundas o permanecieron a mitad de camino, introduciendo subrepticiamente fragmentos de formas y aun formas completas pero aisladas que corresponden a ideaciones imperfectas? Como esto es lo que pasa, cuando llega el momento de superar la posición imperfecta, denunciada agudamente por André Breton, bajo la capa del inconsciente, el sueño y el automatismo, tan sólo vuelve a brotar en la pintura de Ernst una racial concepción romántica, hundida en la mitología, que lo emparienta con Boecklin.

Los contactos de Hans Arp con la pintura son esporádicos y se manifiestan especialmente en zonas de difícil limitación —el *collage,* el *papier collé,* el *papier déchiré,* el grabado de ilustración y últimamente la litografía en colores— pero tampoco puede ser clasificado, de acuerdo con viejas ideas, como escultor, apenas se piensa en sus relieves, que con algún derecho pueden ser considerados como pictóricos, o en sus objetos, al lado de los cuales pululan las esculturas de verdad.

¿Es pintor o es escultor? Pregunta vana. Ninguna de las dos denominaciones le cuadra, porque como buen Dada no obedece a las reglas tácitas de expresión tradicionalmente admitidas.

No es tan evidente, sin embargo, su inclusión en el grupo Dada. Si se admite como premisa el punto de partida literario, por ejemplo, será necesario excluirlo, ya que desde sus

primeros ensayos se aparta de toda representación de cosas concretas y piensa plásticamente como un abstracto. El hecho es curioso porque Arp también es poeta, aunque el hecho de serlo, y de valor, explique que piense poéticamente con palabras y plásticamente con imágenes. De todos modos, aquel carácter no es tan absoluto y cabe siempre la posibilidad de elevarse a una más amplia comprensión espiritual. Entonces se ve que al coincidir en espíritu con otros creadores, en particular con Max Ernst, realiza en los primeros tiempos algunas experiencias del más alto interés Dada: ya sea la repetición diaria del mismo dibujo durante cierto tiempo hasta obtener una serie con variaciones "prácticamente automáticas", ya sean los juegos con recortes de papel coloreado en busca de una estructura casual, ya sean los grabados en madera y los relieves automáticos o los múltiples ejercicios a que se entrega con Sophie Taeuber empleando la máquina de cortar papeles, ya sea cuando reemplaza el *papier collé* por el *papier déchtré* coloreado en los últimos tiempos. Experiencias que le dejan poner en libertad lo elemental y espontáneo, de acuerdo con una supuesta ley del azar, en la que coinciden los dos amigos de la primera hora Dada. Pero ahí donde Ernst no ve más que encuentros fortuitos de representaciones fragmentarias, Arp ve solamente juegos de formas puras; mientras uno se enamora de las alusiones a un misterio que resuena en su alma, penetrando en el inconsciente individual, el otro estima que esos encuentros formales tienen la misma validez que las criaturas de la naturaleza, penetrando en el inconsciente colectivo.

Arp se enfrenta, pues, con Dada. Su espíritu de rebeldía lo acerca a la naturaleza hasta configurar un curioso panteísmo, y por ello no sólo considera que una obra de arte participa de los caracteres de las criaturas naturales, sino llega a la identificación del hombre con la naturaleza. Nada le parece más falso que la afirmación de Protágoras: "El hombre es la. medida de todas las cosas" y contra ella se yergue sosteniendo que "todas las cosas y el hombre deben ser como la naturaleza". ¿Hubiera podido decir lo mismo Max Ernst o cualquiera de los Dada germánicos? Para ellos, el método significa un enriquecimiento en la dimensión individual, razón de ser de esas tintas trágicas que bautizó aquél como "humor negro"; para Arp es una sublimación de la personalidad, una disolución en el vasto cosmos poblado de regularidades inasibles, y por tanto embiste contra "la megalomanía del hombre que ha querido crear a Dios y al mundo por segunda vez". ¿Qué es la obra de arte, entonces, para él? Juega sin duda con las palabras al referir una discusión con Mondrian, a quien dice haberle negado que el arte fuese artificial y la naturaleza natural; pero como también afirma que la naturaleza no es más que una parte de la realidad, resulta implícitamente que la obra de arte queda fuera de la realidad, en lo que se nota una vaga resonancia platónica. Su modestia y humildad proceden de esa impotencia, que permite descubrir, *a contrario sensu*, por qué sostiene que el hombre empieza a ser irreal cuando se entrega al artificio racionalista.

Las demás posiciones e ideas de Arp dependen de ese planteo inicial que no hizo más que separarlo de sus compañeros. Los ataques a la razón humana, por ejemplo, son para destruir la vanidad, evitar lo monstruoso, superar la tragicidad de la vida, ya que todos los males proceden a juicio suyo del pecado de razonar; no son para divinizar el inconsciente, como harán más tarde de manera consciente los surrealistas. No trata de exaltar las potencias demoníacas, ni multiplicar las zonas de misterio; pretende llegar a supremas claridades y a un arte que por ser elemental, natural, sano, expulse la melancolía

y proporcione la mayor alegría de vivir. Como Mondrian, el fondo de su pensamiento y de su acción es eudemonológico, aunque uno halle la salvación en el descubrimiento de constantes racionales y el otro en el de constantes irracionales.

No puede extrañarse nadie de que Arp derive casi inmediatamente a lo que él llamó arte concreto. “Encuentro que un cuadro o una escultura que no han tenido un objeto por modelo son tan concretos y sensuales como una hoja o una piedra.” No le falta razón en cuanto sus imágenes, salvo en las esculturas de bulto, se desprenden de toda referencia a la naturaleza, pero en cambio mantiene los ritmos orgánicos y una potente sensualidad en el predominio de las curvas, desembocando así nuevamente y a su pesar en un arte que al conservar la referencia alegórica se presenta como abstracto. No abstrae elementos para recomponer una forma pero sí un orden orgánico que se expresa a través de todas sus obras como “un crecimiento estructural”, según palabras de C. Giedion-Welcker, como una interpenetración de formas flotantes, de células, que constituyen un organismo complejo. La confesión de cómo crea lo confirma: “Un pequeño fragmento de una de mis obras plásticas, al presentar una curva o un contraste que me conmueve, es a menudo el germen de una nueva obra.” Bien se ve que rehuye todo género de inspiración demiúrgica y que en definitiva su arte es naturalista. Mas no es la *natura naturata* la que le interesa sino la *natura naturans;* quiere crear obras que tengan la misma vigencia impersonal que el fruto en una planta o el niño en el seno de su madre y por ello aboga porque el artista deje crecer su obra directa, naturalmente, sin interpretar nada de lo que se le da hecho, interpretando lo que se le da inconscientemente como fuerza elemental. Ninguna posibilidad de trascendencia admite: sólo aspira a poblar el espacio del hombre con formas que sólo por la fijeza de menhires que poseen permiten adivinar la no expresada realidad del espíritu. Y su marcha hacia lo abstracto se detiene: en el momento que el impulso debía conducirlo al descubrimiento de una realidad matemática, se agota en la inmanencia del gesto y el signo esencialmente naturalista.

Por otra parte, Arp no ha comprendido el carácter revolucionario de nuestro tiempo más que superficialmente. En su apología del silencio y en su odio a la máquina, en su ansiedad de calma se deja ver el rechazo de las formas modernas de vivir e implícitamente más la añoranza de una realidad falsa —natural en el intento pero en verdad ingenuamente primitiva, anterior a toda cultura— que el afán de construir la nueva realidad. Puede decirse que comprende ciertos aspectos de la vida actual al combatir la vanidad antropocéntrica del hombre y al apasionarse por el trabajo en común, pero al renunciar a percibir las constantes del pensamiento por obcecación en una postura aparentemente humilde, en vez de crear un lenguaje para todos, como alguna vez deja sospechar que era su deseo, se esteriliza en la repetición de formas que sólo conservan su validez por la dosis de sensibilidad, de imaginación y de orden que denuncian. “Hoy más que en mi juventud creo que una vuelta a un orden esencial a la armonía, es necesaria para salvar al mundo de una infinita confusión”, escribió no hace mucho tiempo. Ya que él mismo lo plantea, ¿no hay el derecho de preguntarle si está seguro de haber hecho todo lo que era necesario para lograr ese orden? Temo que la respuesta no seria absolutamente favorable: el Arp de los últimos años pudo ser menos enérgico pero no menos combativo.

La inclusión de Sophie Taeuber-Arp en el grupo Dada es todavía más problemática

que la de Arp. Porque a pesar de pertenecer a él, en cuya actividad participa desde 1916, su obra es casi una negación absoluta de los antiprincipios en que se basa Dada. Todos los que han escrito sobre ella, en efecto, hablan de su serenidad, su dulzura, su innato sentido de la armonía, Caracteres sostenidos a lo largo de una vida que se extingue en 1943, a los que se podría agregar la falta de erotismo. Es cierto que también se destaca su constante rebeldía y que algunos otros rasgos Dada pueden ser señalados, pero ¿bastan para configurar un artista Dada?

Su primer rasgo Dada podría ser ese estado de ensoñación en que según el testimonio de Arp se encontraba siempre, pero más que llevarla hacia descubrimientos en zonas inexploradas del inconsciente que pudieran ser expresados por hallazgos casuales de imágenes o por la exacerbación de la fantasía, parece haberla llevado hacia un mundo de extrañas regularidades, en el que rigen la escuadra y el compás, los ritmos puros y los colores saturados; mundo que ella sabía estremecer, con exquisito tacto, gracias a los silencios de espacio que introducía entre las formas mudas. Fue Kandinsky quien llamó así a las formas geométricas que empleaba Sophie Taeuber y quien señaló la necesaria medida que es menester para escogerlas de acuerdo con sus dimensiones, sus proporciones, su altura, su profundidad, sus combinaciones y su manera de crear conjuntos. Y no se equivocó al llamarlas mudas, porque cuando salen del pincel o el lápiz de Sophie Taeuber carecen a tal punto de toda significación propia como para ser expresivas sólo por el juego de relaciones que apuntan entre el plano y el espacio; como no se equivocó al reconocerle la sobria medida que le permitía sobresalir en el difícil arte de ser pura.

Geométrica en el buen sentido de la palabra no lo fue más que en los últimos años de su vida, cuando al interpenetrar espirales y diagonales que animan un ritmo desarrollado en varios planos profundos (1942-1943), se colocó de pronto en la vanguardia del movimiento abstracto. Pero en los veinticinco años que precedieron a esa experiencia se la vio rondar en torno de la geometría, como si aquel ensueño que la envolvía debiera resolverse inexorablemente en una aurora de claridades infinitas.

Su segundo rasgo Dada fue estudiar danza, arte que practicó por mucho tiempo y que influyó tan poderosamente en su obra de pintora que nunca es posible olvidarlo: se halla presente en una cierta corporeidad que otorga al trazo más sutil y que casi obliga a recomponer un cuerpo, hecho de síntesis de ritmo, cada vez que uno se enfrenta con una obra suya. Tal vez por eso y porque su imaginación no era muy rica, su vida y su obra son tan diáfanas, como si no hubiera podido tocar más que las escasas cuerdas de un arpa.

En 1915, escribe Arp, Sophie “sabía dar forma directa y sensible a su realidad interior”, pero este saber se hundía en un terreno de oficio, de oficios manuales, que enseñaba en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich, y por ello nunca divagó. Entonces, por obra de una impregnación cubista que se advierte al mismo tiempo en Paul Klee y August Macke, hacía composiciones con cuadrados, dispuestos siguiendo un orden ortogonal, más o menos severo según los casos, en los que tampoco puede dejar de verse alguna similitud con los enrejados de los neoplasticistas. Perdura en ellas, sin embargo, una nota de sensibilidad refinada y personal en la agrupación de los planos, a los que superponía “como si fuese una obra de albañilería” (Arp), en vez de desgajar la pura estructura lineal, como aquellos. El proceso de Sophie Taeuber es más lento que el de los holandeses, porque no

tenía precepto alguno, ni meta, y sus conquistas por tanto fueron hechas al azar de las experiencias, con una irracionalidad pujante que dominaba la razón en la hora de la expresión concreta.

Habrá momentos, desde entonces, en que se revuelve contra el orden geométrico para solazarse en composiciones con manchas, siempre seriadas no obstante, que revelan cuán potente colorista era (1920-21) y otros en los que apela a figuras geometrizadas, pero su destino era volver al orden severo y acaso por el contacto con Van Doesburg en Estrasburgo (1927), donde juntos hacen algunas decoraciones, retorna a las composiciones ortogonales, distribuyendo los planos de manera más espacial, como si sólo entonces descubriera el modo de dar vida, por el ritmo de líneas y colores, a lo que de otro modo no es más que disposición amable de formas.

Hasta 1930, Sophie Taeuber es capaz de crear formas puras y mudas, pero su arte de la composición, demasiado simple, necesita hacerse más profundo para escapar al fantasma de la alfombra. Empieza su etapa de trabajo, primero en las composiciones estáticas con círculos, cuadrados y rectángulos que distribuye sobre un fondo claro u oscuro, o negro, en las que todavía el ritmo poético es pobre, aunque acaso sería otro el juicio si se hubieran vertebrado en una arquitectura conveniente; luego en las composiciones dinámicas, donde el espacio cobra realidad expresiva desempeñando los triángulos papel fundamental, donde los ritmos se vuelven más sutiles a pesar de que se siente siempre el movimiento incorporado a un objeto virtual pero denso que se desplaza en el espacio; después, hacia 1939, en los cuadros de espacio, como ella los llamó, en los que retorna a la división a veces simétrica del fondo, en 4, 6 o 12 zonas, sobre las cuales crea una superestructura dinámica de formas en contrapunto agresivo.

Compone dentro de un circulo (1936-38) y con elementos simétricos y asimétricos (1933-39), pero le falta la energía erótica de Arp para que sus curvas se carguen de expresión y conserven esa curiosa nota de erección que se doblega lentamente que las caracteriza. Lo mismo se observa en sus relieves con cuadrados y rectángulos recortados, conos y cilindros surgentes, aun en los relieves de *coquille*, sin duda los mejores: como no tienen energía para vibrar ni expresan una idea, se debilitan y trivializan. Debía crear un ritmo más fluido que le era esquivo cuando empleaba formas plenas, de modo que cuando libera la línea y con planos, barras y líneas ondulantes, o solamente con éstas y manchas, realiza las vastas composiciones de 193942 puede decirse que llega a la completa madurez. A veces, esas composiciones, en las que el espíritu recorre meandros de luz y alegría, se ensombrecen por los fondos caóticos, densos de materia, trabajados con angustia, pero siempre triunfa la melodía abstracta que recorre espacios siderales.

Después vienen las composiciones geométrico-dinámicas y la muerte inesperada. ¿Habría podido avanzar por ese camino nuevo? El rigor y la severidad, no diré de su pensamiento pero sí de su conducta, tal vez le hubieran permitido perfeccionarlas también; por lo pronto constituyen uno de los pilares de la pintura basada en modelos matemáticos. A la inversa de muchos creadores abstractos de hoy, Sophie Taeuber inventaba por intuición, no por teoría, y aunque esto no significa desvalorizar la teoría, el procedimiento es el más adecuado. Murió dejando una obra densa, sin altibajos, de clara trayectoria, producto de una actividad del sueño vigilada por la razón, la que no deja de ser fórmula

igualmente adecuada.

4. Me ocupo en este capítulo de pintores que ponen el acento en una zona invisible e ininteligible de la realidad, a la que pretenden arribar con fuerza de intuición, desembocando en paradójicas soluciones similares al rondar el simbolismo de lo irracional. No es tan clara la inclusión en el grupo de Paul Klee, porque su ecuación personal es sumamente compleja, de donde resulta la variedad de soluciones que propone. Cada creador y cada aficionado ve en sus signos una significación distinta y por ello se lo incluye en las filas de Dada y del surrealismo, lo miran con buenos ojos los abstractos, se lo relaciona con el expresionismo alemán y con el cubismo-futurismo y con Kandinsky, se habla de coincidencias con las miniaturas persas y la escritura de los chinos, y en consecuencia disputan a propósito de él Oriente y Occidente, el espíritu latino y el germánico.

¿Qué circunstancias puede haber producido esa situación tan especial? Los deterministas están a sus anchas, explicándola por la ascendencia germánica del padre y la francesa meridional de la madre, o por sus vacilaciones entre la poesía, la música y la pintura, o porque fue un suizo que estudió en Munich, viajó a Italia para formarse y a Túnez para iluminarse, y mantuvo siempre los ojos puestos sobre París. Tal vez no se equivocan, pero como toda explicación determinista, cada una rebaja la calidad del inventor, el que tiene potencia de intuición y valentía para abandonar la corriente común e internarse en otra más honda, en la que no valen los determinismos materiales o vitales sino el espíritu que por ser libre, libremente se ajusta a las exigencias de la realidad.

Si se ahonda en el espíritu que lo guía, se verá que sólo es lícito considerarlo precursor y continuador de Dada. Es cierto que cuando Klee comienza a mostrarse pintor Dada no había nacido, pero él lo prefigura con su rebeldía, su desconfianza de las ideas, su férrea convicción de que la lógica perturba la capacidad de penetración poética en la realidad, su medida confianza en una especie de automatismo psíquico regulado por la sensibilidad y la fantasía. Luego no se mezcla, en cambio, cuando estalla el movimiento, seguramente porque había demasiada claridad en él para que acompañara a quienes les gustaba vivir en la alucinación confusa. Pero en la hora del balance, cuando unos se frustran y otros se desvían, resplandece como el único que supo sacar partido de aquel estado de disponibilidad que André Breton caracterizó, dando a la pintura un nuevo contenido. Lo que significa que negó a Dada en definitiva.

Para dilucidar esta cuestión hay que tomar en cuenta la actitud de Klee ante la cultura de su tiempo. “Es al mismo tiempo motivo de gran desconsuelo y una gran necesidad comenzar por lo más pequeño. Necesito ser como un recién nacido, que nada sepa sobre Europa, nada. Ningún conocimiento de los poetas, no ser pulido en ninguna dirección, partir del principio por decirlo así.” Cuando escribe estas programáticas palabras, en 1902, ya había estudiado en Munich y asimilado tanto el naturalismo francés como un mitologismo trasnochado, a lo Boecklin, que desemboca en composiciones ideativas y epigramáticas con sabor de moralidad medieval, y contaminado con el formalismo huero del *Jugendstil y* de la *Wiener Sezession.* Contra todo ese arte de mentira se levanta, pues “lo que cuenta no es pintar cosas precoces sino ser una persona real, o por lo menos empezar a serlo” y ser una persona real en aquel momento no es aprender un lenguaje, con su cortejo

de valores implícitos, sino confundirse con la realidad para crear otro lenguaje con los nuevos valores que de ella se desprendían. Éstas son las ideas sobre las cuales se apoyará, haciendo del arte un campo de experiencia y un modo de perfeccionamiento espiritual, no de mecánica expresión de los contenidos hechos que la vida social podía proporcionarle.

Italia le entrega el mejor ejemplo de cultura artística que podía necesitar: el arte bizantino y el cristiano primitivo, las basílicas románicas y las formas barrocas, el gótico lombardo con su inflorescencia expresionista, y aunque se ha dicho otra cosa a propósito de su desdén por el Renacimiento, mira bien a Miguel Ángel y siente el encanto de la arquitectura romana, "modelo de estructura clara y de organismo exacto" que le hace comprender el sentido de la medida y la proporción.

De igual manera, se ha afirmado que la insospechada vida submarina que descubre en el Acuario de Nápoles le inspira la creación de sus formas fantásticas: nuevo impulso para los deterministas que en su afán por encontrar razones ni siquiera reparan en que tales formas aparecen casi veinte años después. El viaje fue importante porque lo liberó del clima opresivo de Munich, como fueron importantes las múltiples influencias que se señalan habitualmente. Pero Klee no es artista al que se pueda explicar por las influencias; era demasiado original para dejar huella y la discriminación se vuelve engorrosa e inútil.

Comienza por ser un naturalista, aunque ya en obras fechadas entre 1898 y 1908 se ve su potencia para transformar la naturaleza, que no consiste tanto en recrearla, como hicieran los clásicos y los barrocos, sino en dejarla atrás como apariencia, extrayendo signos de movimiento que expresan las líneas. Como el problema era llegar a los signos para que la alusión perdiera el lastre material, Klee lucha dentro y fuera de la forma plena, sin preocuparse demasiado por los contenidos, buscando una más clara articulación de los elementos, especialmente en el grabado (1903-05), y valiéndose de la sátira como pretexto. Si está preso aún de la alegoría y del estado de tensión expresionista, hará todo lo posible por extirparlos, pues temprano comprende que la deformación practicada por los pintores de Dresde y por él mismo hasta entonces era una proyección exacerbada del yo que no descubría nada ínsito en el objeto, y lo que él quiere es recomponer la realidad en su verdad objetiva, no sobreponerle una verdad subjetiva.

Pero el trazo seguía siendo duro y completando la forma, y él necesitaba un instrumento ágil, elástico, que no le ofreciese resistencia: lo obtiene en un período bastante oscuro de su vida cuando vuelve a Berna, entre 1906 y 1911. En dibujos, cartones y acuarelas realiza una experiencia en cierto modo impresionista, de la que son anticipos los paisajes que pinta en 1895 y 1896: con pequeños trazos que llenan la hoja va señalando algunos caracteres distintivos de las cosas al mismo tiempo que crea un ritmo ligero que revela más el deseo de posesionarse del espacio ilimitado que de lograr efectos luminosos.

En los años siguientes (1912-20) penetra Klee en la vida moderna. Algunos hechos pudieron ser desencadenantes: la amistad con Kandinsky, Franz Marc y August Macke (1911), el descubrimiento del cubismo (1912), el viaje a Kairuán (1914), el casamiento y la residencia en Berna (1916), la guerra en la que sirvió como pintor (1916-18). En los dibujos se lo ve desprenderse paulatinamente de la forma como masa limitada, avanzar en un terreno de perspectiva más dinámica, obtener una precisión que no depende del modelo,

acrecentar el sentido de invención, pero el trazo sigue siendo duro porque dibuja como si grabara. También se anima a romper con la realidad aparente, prevaleciendo una fuerza de síntesis y de ordenación ilógica, pero al perder el pivote de la naturaleza y al desechar el de la geometría, se apoya en sus reacciones instintivas y se vuelve necesariamente infantilista, con torpezas llenas de encanto en las que sin embargo no puede verse una meta. Avanza en otro sentido cuando se trata de acuarelas, *gouaches* y óleos, no porque desaparezca la línea sino porque el color se transforma en problema: el sistema cubista le revela el modo de transformar el espacio real en espacio virtual por la dinámica de los planos yuxtapuestos y el paisaje luminoso de Kairuán le permite aplicarlo de manera que lo acerca a Cézanne, sobre todo en ciertas acuarelas y *gouaches* apenas manchadas pero tratadas las manchas como si fueran planos seudogeométricos. A veces se anima a la composición con planos yuxtapuestos; otras, la disfraza introduciendo una melodía lineal o empleando en gran escala las transparencias. Tampoco manifiesta gran riqueza en la invención del plano mismo: prefiere el cuadrado y el rectángulo y como no renuncia a la tercera dimensión las curvas están preñadas de sentimiento organicista. Ésta es la tendencia fundamental, pero otras se desenvuelven paralelamente, porque reaparece la leyenda romántica en paisajes o escenas fantásticas, o porque el espacio comienza a vivir en una mayor complejidad, o porque el signo se constituye con más fuerza expresiva.

Cuando Gropius lo invita a enseñar en la *Bauhaus.* (1920), Klee apenas ha balbuceado su mensaje y tan sólo en el despertar de su ironía, fino comentario en el que viene a sublimarse el espíritu de sátira de otrora, puede sentirse lo mejor de él mismo. Luego transcurren en Alemania los trece años más proficuos y felices de su vida. Allí se enriquece y armoniza su cosmos, halla el punto de equilibrio entre la naturaleza interior y exterior, y el calor de comunidad que le permite vislumbrar el día en que “el pueblo esté con nosotros”, como dirá al final de su célebre conferencia de 1924. Los modos de expresión de que se vale entonces, en centenares de dibujos, acuarelas, *gouaches,* óleos, amén de las obras en las que mezcla procedimientos, revelan que ninguno le fue ajeno. Si por una parte afina el dibujo de línea desnuda y esquemática para crear organismos absolutamente irreales o máquinas inútiles, o mantiene las formas descriptivas aunque transparentes de las cosas, agregándoles un ritmo sutil por los trazos quebrados o en arabesco que las unen, o recurre a formas plenas cuya originalidad reside en la hipertrofia de lo que naturalmente es pequeño o la atrofia de lo que es grande, por otra apela a procedimientos que lo alejan del instinto, por ejemplo, el muy sostenido de las paralelas, que vienen a reemplazar, por su objetividad y sentido dinámico-espacial, el tradicional sombreado, o las rayas finas que se combinan como si fuesen encajes o rejas, con gran sentido descriptivo al mismo tiempo que dinámico. En otro sentido están las obras en que inventa formas plenas de calidad vegetal, sombreadas con paralelas o espirales, indicando alguna vez el volumen de manera cubista, o los dibujos de líneas quebradas sobrepuestas, a menudo de trazo único, o aquellos en que aparecen grandes, ondulados y elegantes trazos negros, como látigos, que no tienen ningún carácter descriptivo. Cualquiera que sea el procedimiento —la enumeración precedente no es exhaustiva ni mucho menos— lo evidente es que el trazo es más fino y que ya no recoge ninguna vibración instintiva, respondiendo a un proceso de intelectualización muy personal que no consiste en la adecuación a formas naturales o ideativas. Si lo característico del intelecto es descubrir

relaciones armónicas entre las cosas que se le presentan aisladamente, el modo intelectual de Klee consiste en descubrir esas armonías —equilibrios, proporciones, movimientos, espacios— obteniendo signos que las expresan como tales con exclusión de todo cuerpo, o por lo menos, sin recalcar su importancia. Hasta cuando parece plegarse al mundo objetivo de la geometría, en perspectivas de interiores, combinaciones de paralelepípedos, simples juegos de formas planas sobrepuestas, introduce ritmos que no son geométricos y equilibra con riquísimas calidades pictóricas —puntos, cruces, rayados diversos— el rigor excesivo de las formas, o las envuelve en un clima difuso de color en sombra y en luz.

Las mismas expresiones lineales aparecen en las pinturas, pero el color tiene desarrollo propio porque Klee era fin sensual de la materia y el color, y conviene no olvidarlo. Puede ser denso y bajo de tono, en los paisajes misteriosos de leyenda, o denso y sonoro, en las composiciones que de algún modo se relacionan con el cubismo, o transparente y armonioso, cuando sirve de fondo a las formas lineales, o valorizado en *dégradé* para imponer un orden a sus románticos impulsos. Al final se advierte que su concepción cromática le lleva a emplear el color como elemento luminoso de acentuación espacial. El papel que desempeñan los cuadraditos o los fondos en franja o los puntos o los cuadriculados revela bien claramente que busca crear espacios, aunque los suyos son tan originales como para alejarse por igual de las tres dimensiones de la perspectiva y de las muchas dimensiones del espacio kandinskyano por ejemplo. Son espacios pluridimensionales también —él llama dimensiones a la línea, el tono y el color— en los que pretende captar la simultaneidad de las acciones, una versión polifónica de la realidad, una lucha de la medida de la línea con la densidad del tono y la cualidad del color, con los que no quiere expresar una surrealidad únicamente espiritual sino la infrarrealidad que descubre en la misma realidad que hiere sus sentidos.

¿Realidad, surrealidad, infrarrealidad? Si se admite que la realidad es la fluencia material y espiritual de la vida, lo que ocurre en cada instante, sin que pueda volverse a repetir, será fácil definir los otros dos términos: surrealidad indica la existencia de un ente espiritual que rige desde fuera la fluencia de la vida; infrarrealidad, que está sumergido en ella misma. Una mira hacia arriba, otra hacia abajo. Kandinsky es un surrealista de acuerdo con este planteamiento. Klee, un infrarrealista, ya que “lo invisible” que expresa es “el movimiento que sostiene todas las etapas de la transformación”, vale decir, no la idea ordenadora del caos existencial, sino la sucesión de instantes que lo constituyen: una infrarrealidad en continuo crecimiento ante la cual cede el afán explicativo para que triunfe, sin orgullo, el afán de describir lo indescriptible. Su potencia creadora es de observación y penetración, no de pura invención, y aunque el espectador crea al ver los signos de Klee que se hunde en un mundo absolutamente espiritual a poco que los interprete —lo que no es sencillo por la fuerza de sugestión sensible que poseen— tendrá que convenir en que se encaminan hacia la misma realidad que conoce. El examen de los títulos es revelador, precisamente porque los ponía después, en una ceremonia que llamaba “el bautizo”: denotan cómo el mismo Klee no era conducido por sus signos hacia un mundo de idealidades sino hacia sus realidades más vivientes y comunes. En esto consiste su ironía, que no es burla fina y disimulada, sino instrumento capaz de captar ciertos aspectos insospechados de la realidad, ante la impotencia de la razón para explicarla. Klee tenía conciencia de su debilidad, el empleo de la ironía lo prueba: confesaba su ignorancia acerca

de las causas y los fines para arrastrar al espectador a que confesara la propia, y resolvía su arte en una sabiduría del no saber de corte socrático; una esencial contradicción entre lo explicable que revela el fondo agnóstico por ser irracional, que lo vincula con Dada y con el Romanticismo alemán.

Ya en los últimos años de la estancia en Alemania aparecen síntomas de cambio en el lenguaje de Klee; después de 1933 y hasta su muerte en 1940 se renueva casi totalmente su gramática. Otra vez los deterministas en acción para explicar el cambio por el advenimiento del nazismo, la destrucción de la *Bauhaus*, la enfermedad grave que lo aqueja desde 1935. Factores que sin duda pesan en un hombre para quien la creación es producto de una constante confrontación con la realidad, pero no son los únicos ni los esenciales, a mi juicio. El cambio consiste en que el signo deja de referirse a la realidad concreta, a pesar de que conserva una vaga relación con ella, para transformarse en la expresión de una fuerza que lo vincula con el yo emotivo del artista. Son gruesos y dinámicos trazos, a menudo negros, dispuestos con sobriedad, en los que se siente la presencia potencial de una energía vital en acción que no trasciende por tanto hacia los objetos exteriores sino hacia sí misma, una energía que es un puro fluir. Al mismo tiempo se acentúa la sensualidad de la materia y el color, y el carácter organicista de los ritmos, desapareciendo el tono neutral de las obras anteriores. Lo que permite afirmar que ha sobrevenido en el espíritu del pintor un estado de inquietud que lo obliga a expresarse a sí mismo, tan exigente como para que exagere la violencia de los contrastes entre los signos y entre éstos y los fondos, y perdiendo su estado de inocencia recaiga en el monstruo.

A. D. B. Sylvester se opone y con razón a quienes ven en esas composiciones ideogramas de carácter decorativo. Sostiene que en ellas inventa una manera de componer al unir los signos de modo que el espectador se ve obligado, partiendo de uno cualquiera, a ir siguiendo el camino que le indican los otros, y a sentirse dentro del cuadro, moviéndose en un espacio que apuntan los signos al desarrollarse en diferentes planos. Relaciona esta composición de los cuadros de Klee con la Teoría de la relatividad, porque esta manera de contemplarlos implica una percepción en el tiempo, ya que el espectador va descubriendo nuevas estructuras —cada una completa en sí misma— a medida que salta de signo 'en signo. No hay que exagerar los alcances de la teoría, no sólo porque perduran muchos rasgos del período anterior en gran cantidad de obras, sino porque tampoco se nota siempre esa concepción espacial creada por los signos que actúan como rayos vectores, pero la observación es muy sagaz y relativamente justa.

Pero ha de volverse al problema especial. Sostengo que de no haber ocurrido los hechos que se consideran determinantes, él se habría refugiado dentro de sí igualmente, pues es difícil superar la ley que señala la involución hacia el yo en los años de la vejez. No es el caso de Matisse, porque en sus años juveniles hace germinar la idea constructiva que perfecciona en la actualidad (escrito en 1952), pero sí el de Klee, quien no hace germinar ninguna idea constructiva y por ello se encuentra, cuando llega el momento de la recolección, con millares de signos, preñados de emoción circunstancial, en los que ya no siente el nexo que los unifica. Mellado el instrumento — la ironía— queda al desnudo su indigencia metafísica: siente que había creado un mundo tan episódico como el de los hombres y, estimulado sin duda por la situación adversa, cae en su propia trampa,

renunciando a la objetividad y la neutralidad, y refugiándose en la zona de sus sentimientos más íntimos. Y el signo que apuntaba antes a una realidad observada imparcialmente, se transforma ahora en signo hermético que responde a su realidad subjetiva: va a ser signo de una fuerza, de una posibilidad, de una promesa, en lugar de ser signo de una realidad concreta creada por el espíritu; la pasión reemplaza a la ironía y destruye aquella voluntad de precisión que pudo conducirlo hacia un arte fundado en una idea de lo absoluto, si junto con sus adivinaciones geniales hubiera superado su romántica posición individualista.

Tal es el proceso de la vida y el arte de Paul Klee. ¿Cabe apresarlo en una fórmula? ¿Realista o idealista? ¿Racionalista o irracionalista? ¿Cómo relacionar a este poeta del misterio de las cosas —rasgo Dada— con el enamorado de la experiencia y el conocimiento racional? ¿Hay un término de conciliación entre la fuerza de intuición, la capacidad de reflexión, la virtud de invención, con la modestia más acendrada y el escepticismo más disfrazado? ¿Es imaginación o es energía dialéctica firme y pura? ¿Qué pretende, anegar al hombre en un mundo de signos permanentes porque son primordiales, negando el progreso, o burlarse de él con bonhomía para cortarle las orgullosas alas de la explicación razonada? Estas y otras preguntas son legítimas. Ellas vienen a probar que no obstante las notas racionales que presenta, privan las irracionales, ya que en definitiva no pretende expresar sino la vida como un flujo continuo: primer rasgo romántico al que se agrega su exaltado amor a la libertad. Y sin embargo la tragedia de su vida reside en una insobornable tendencia a hacer claro el misterio, desconfiando de todo lo que sea pasión, para lo cual no piulo emplear sino elementos que proceden de la Razón. Es un intelectualista que se funda en conceptos y que otorga importancia a la reflexión, como lo prueba su manera de trabajar que relatan los Feininger, pero su intelectualismo, de corte estético, no lo lleva a la reducción cuantitativa de lo cualitativo, sino hacia el dato particular en su desnudez primordial y con él construye una visión intuitiva del mundo que aspira ser primera y por tanto en continuo crecimiento. “Remontar del modelo al origen primario”, escribe y aunque agrega que “el artista que se atasca en ese camino no es más que un presuntuoso”, también dice que “elegido es el que se acerca hoy a esas tierras secretas donde la ley original nutre toda evolución”. Y él se sintió uno de esos elegidos, quizás el elegido.

“¡Remontar del modelo al origen primero!” Escudriñar la realidad concreta, que sólo presenta “modelos” para descubrir tan sólo fuerzas que se chocan, tal es su principio, el que condiciona su concepción dialéctica de la vida y su inevitable antropomorfismo, ya que el artista es sólo un mediador entre la realidad múltiple y la obra de arte, idea que expresa luminosamente con el símil del árbol: el artista sólo es tronco, la realidad es raíz y el arte es flor y fruto. Con él revela su posición ética, pues denuncia que no se sentía un demiurgo capaz de modificar la realidad, tampoco el hombre que la remeda, sino una especie de contemplador solitario, un compositor neutral de la inmensa linfa que la vida llevaba y traía ante sus ojos. Nada que indique un desmedido afán constructivo, tampoco que implique una posición nihilista. En eso estuvo su genial cordura, capaz de soltar los resortes de la imaginación y la sensibilidad, pero también de volverlos a ajustar conservando la parcela de anunciación que accidentalmente pudo recoger.

Falta en este esquema la imaginación. Hay quienes llegan a considerarlo un soñador. Pero no lo fue en el sentido vulgar de la palabra, pues las formas que hizo emanaban de un

vigilante conocimiento de la realidad concreta. Sólo cabe agregar, porque da el tono de su capacidad de imaginar, que toda observación se vuelve vivencia en él y por tanto sus imágenes en vez de expresar la realidad —vocablos que parecerían aludir a un enfrentarse con ella— son la realidad misma.

Este enfoque permite concebir su posición metafísica: por un esfuerzo intelectual pretende volver a un estado de pureza, que no es la pureza de la infancia, para expresar con la lógica que no tienen los niños ni los primitivos, una noción de la vida como perpetua movilidad, a la que detiene sin embargo mediante el signo. Valery decía que la prosa y la poesía podían ser comparadas con la marcha y la danza, que la primera conduce siempre a algo y la segunda se basta a sí misma; y bien, Paul Klee es el ejemplo que más se acerca a esa concepción de la poesía en la pintura, porque nadie como él sabe plantarse en el centro de su propio mundo. ¿Acaso no era un introvertido que sólo se expandía por la manera enérgica como introducía lo exterior dentro de sí? Porque él pudo decir que "el coloquio con la naturaleza es una *conditio sine qua non"*, pero el coloquio era al mismo tiempo que penetración, hasta configurar una actitud panteísta, liberación de las propias fuerzas creadoras.

A la hora de juzgarlo se acrecientan las dificultades. Hay riqueza de imaginación inventiva y despliegue de sensibilidad como para que se satisfaga quien sólo busca la vibración original frente a una obra de arte; hay modos variados para aludir a fuerzas incontroladas como para impulsar a quien pretenda hallar lo inédito en el terreno de la exploración irracional; hay clara evidencia de que advirtió las posibilidades de expresión derivadas de una ordenación geométrica de la imagen como para refirmar a los abstractos. Pero él no fue un sensible, ni un surrealista, ni un abstracto; fue un romántico que supo desembarazarse de toda adherencia sentimental para vislumbrar soluciones que, como buen romántico, no llevó a cabo. Un romántico lleno de vacilaciones y desfallecimientos, que multiplicaba las obras por exigencia de un espíritu inquieto que lo empujaba más y más hacia el misterio.

¿Inventó un lenguaje? Éste es el punto cardinal para juzgarlo. ¿No basta el hecho de que se le reconozca siempre e inmediatamente? No basta; ello indicaría solamente una profunda coherencia consigo mismo, como la tuvo. Para hablar de su lenguaje es menester que se coteje su sistema de formas con el de los demás seres que pueblan la tierra. Sin propósitos de universalidad estimativa, hoy más que nunca imposibles, sí de examen de las realidades a que apunta. Reflexiónese sobre este aspecto del problema Klee y se verá que es un lenguaje fermental, donde todo está dicho con esa voz baja pero clara que constituye buena parte de su encanto, a la que colabora el tamaño reducido en general de sus obras. Los jóvenes que lo siguen en el mundo (escrito en 1952) lo sienten y se dejan seducir por su ironía y escepticismo porque si bien su arte no constituye toda la verdad, tampoco configura una mentira retórica. Pero basta la menor ruptura en ese equilibrio para que también se rompa el encanto. ¿Qué sucedería si esas palabras tuvieran que ser dichas en todas las latitudes y en todos los idiomas? ¿Si en lugar de dar vida al pequeño mundo de un hombre genial tuvieran que darla a una comunidad? Puede tenerse por seguro que las grietas serían hondas y el edificio se derrumbaría: lo estamos viendo con los muchos epígonos que aparecen por todas partes. Sin embargo, no es un *petit-maître* de la pintura

actual; más que la perfección en lo pequeño, lo que conmueve es la grandeza monumental de lo pequeño que expresa.

Porque simplemente es un gran artista más que un maestro, uno de esos artistas a los que siempre habrá que referirse, cuando se trate del siglo xx, para señalarlo como raro ejemplo de honradez consigo mismo, de autenticidad aun en sus limitaciones, de inteligencia lúcida que se nubla en un cielo de romántica impotencia.

5. No ha habido en este siglo un movimiento artístico fundado en una teoría más seductora que el surrealismo. André Breton, ha multiplicado durante veinticinco años manifiestos, ensayos y libros, haciendo malabarismo con las ideas, manejando el pasado, el presente y el futuro hasta presentar un cuerpo de doctrina que parece inatacable. No le faltan, sin embargo, detractores y disidentes, ni proscriptos, como corresponde a un organismo vivo. Tiene teóricos e historiadores, pero además han escrito todos, pintores y poetas, en revistas lujosas y pintorescas, periódicos y catálogos, con una verborragia que asusta al incauto que se propone comprenderlos, enterrando siempre algún grano bueno bajo montañas de grano malo. Ha hecho de la propaganda un instrumento permanente de acción, como si fuera un credo político, una secta religiosa o un producto comercial —tres caracteres que lo definen— y gracias a ella tiene adeptos hasta en Japón, constituyendo la gran familia surrealista una verdadera *Internacional del Arte*. Y sin parangón pareció sonreírle el éxito con intensidad desconocida hasta entonces por, cualquier tendencia revolucionaria: en 1936, con motivo de la exposición de Londres, André Breton pudo señalar con regocijo que tal éxito no significaba la unificación de un estilo “sino la nueva conciencia de la vida común a todos”, expresión demasiado bella para ser cierta, y en 1938, cuando se realizó la de París, presencié una espléndida apoteosis, celebrada por sus partidarios, claro está, pero que permitía vaticinarle larga vida, tal vez la honrosa misión de señalar el camino al arte del siglo. Y bien, no han pasado catorce años de la Exposición de París (escrito en 1952) y sólo se puede pensar en el surrealismo aunque siga existiendo y con alguna revitalización que señalaré, como un movimiento del pasado. Sin embargo, la idea fecunda fructificó más tarde, aunque no como surrealismo propiamente dicho.

Conviene detenerse en esa idea, fecunda y permanente porque adhiere a la esencia de la creación artística. Ha sido pensada por quienquiera se haya preocupado por el problema de cómo nace una obra de arte y puesta en práctica por quienquiera haya manejado el pincel, la palabra, el sonido o la acción. Es una idea que se define negativamente por el repudio de todo conocimiento racional, con menos energía de todo conocimiento simplemente empírico, y por la afirmación no sólo de la particularidad del hecho artístico, su cualificación, sino del sentido de adivinación de lo maravilloso que lo determina como tal. La formularon los románticos de diversas maneras y Vico antes que ellos. “Pues todo lo visible reposa sobre un fondo invisible, lo que significa sobre un fondo que no se puede entender, lo que es tangible sobre un fondo impalpable”, decía el romántico Novalis. Pero no es ajena a los que parecen más duros intelectualistas. Por la sensibilidad y el erotismo, por el sentimiento, por la imaginación, por la fantasía, por lo que constituye el arte en una palabra, el artista ha penetrado siempre en una zona donde se confunde lo finito con lo infinito —¿quién ha sido menos dualista que él?— descendiendo a veces hasta las cavernas del instinto o ascendiendo otras hacia un cielo donde él mismo,

disfrazado, alcanza la perfección que se le niega al entendimiento puro.

¿Qué significaron las pinceladas atrevidas, furiosas, entreveradas en ocasiones, de Rembrandt y Goya, qué significa el modelado montuoso de Bernini y Rodin con los huecos vibrantes por la presión de los dedos, qué significan sino la irrupción en el campo de lo incontrolado, del impulso irracional? Pero no es necesario apelar a ejemplos tan evidentes. ¿Por qué causa tanta sorpresa la fotografía que nos da en el detalle ampliado de un cuadro clásico, de Rafael por ejemplo, una visión estremecida que parece contradecirla del todo? Entonces el espectador advierte lo que normalmente no ve, toca la vitalidad misma de la obra, respira a la par del artista, y comprende que la gran idea —tema y forma fundidos— hacia la cual se siente atraído con exceso, le impide penetrar en el misterio orgánico que la singulariza, donde impera lo irracional. Hasta el dibujo, el arte más intelectual, cuando se lo mira con ojos que no generalizan, trae al espíritu sugestiones de mundos desconocidos. Pero en el pasado, esas fuerzas de lo irracional aparecen engastadas en estructuras racionales y tanto unas como otras se apoyan en una realidad concreta, la naturaleza, que actúa como elemento regulador. A veces predomina lo irracional y entonces varían los apoyos, recayendo el interés en el paisaje, eterna duración y cambio, o en los paños y los cabellos cuando se trata de figuras, o en los ojos que son abismos tras envolturas transparentes. A veces predomina lo racional y las formas se endurecen apoyándose en el cuerpo del hombre como masa y en los objetos inertes. Cuando lo irracional se exacerba en una vía que no excluye el pensamiento, el artista se apoya en figuras de invención fantástica, desde la náyade y la dríada hasta el monstruo gótico; si lo que se exacerba es la racionalidad, ahí están las formas geométricas para apoyarse en ellas. El erotismo, que es energía irracional, busca su apoyo en el desnudo, y el ascetismo, que también lo es, en el sayal. Formas todas que no superan el dualismo entre materia y espíritu —objeto y sujeto— y que no pueden ser, por tanto, más que metáforas de una realidad segunda.

El surrealismo se propone superar ese dualismo, expresar la realidad primera, y por ello rechaza todos los apoyos tradicionales refugiándose en una zona profunda de la personalidad, el inconsciente, que es realidad primera porque en él no imperan las leyes de la lógica y se resuelven todas las contradicciones. “Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu en que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos en contradicción. Ahora bien, en vano se buscará a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto”, escribe André Breton en 1928 y lo reproduce el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* de 1938 para definir la palabra *surréalisme.* Si el artista consigue, pues, liberar esas potencias del inconsciente, obtendrá imágenes y no metáforas, porque como dijera Pierre Reverdy “la imagen es una creación pura del espíritu”, en la que no cabe la contradicción, a diferencia de la metáfora, en la que siempre hay algo de intelectual; habrá evitado toda idea de representación, de reflejo, de alegoría, significándose la imagen a sí misma, sin necesidad de nada exterior a ella que la justifique. *Contradictio in adjecto*, sin duda, ya que la imagen debe serlo de algo, pero que define la actitud de los surrealistas en cuanto al deseo de apresar el instante vivo, la pura trascendencia en su fase elemental.

Tal posición inicial revela que el surrealismo se opone a toda trascendencia

idealista, pero tampoco se embarca, como podría suponerse, en una postura existencialista. Por lo menos, Breton ha dicho que se “inclina a una filosofía particular de la inmanencia, según la cual la surrealidad estaría contenida en la misma realidad, y no serla superior a ella ni exterior”, agregando: “Se trataría casi de un vaso comunicante entre el continente y el contenido.” No puede decirse que dicha opinión sea aceptada por lodos —algunos son francamente espiritualistas— pero cabe destacar esta actitud materialista como general. Herbert Read lo confirma al declarar que el ideal de los surrealistas es el mundo material reflejado por el espíritu humano y traducido en imágenes, como también lo confirma la búsqueda de fundamentos científicos en el psicoanálisis de tendencia freudiana y en el marxismo. Es un materialismo *sui generis,* sin embargo, que tiende a resumirse en el individuo y a manifestarse de acuerdo con el “principio del placer”. ¿De qué manera entonces se llega a esa resolución dialéctica de los contrarios en que se basa la doctrina, si el individuo expresa solamente lo que ocurre en su inconsciente? ¿Si no tiene otro modelo que el interior y éste sólo responde al mecanismo del pensamiento inconsciente, en el que desaparecen los elementos de enlace con el pasado y el presente se diluye en fuga constante hacia un futuro inasible? ¿No parece que fuera una simple regresión hacia el instinto? Breton se precave contra ese peligro al sostener que no son los contenidos de apariencia los que constituyen la realidad, sino los contenidos latentes, en los que se fundan los mitos colectivos, repertorios que condensan toda la experiencia que tiene el hombre de lo fantástico, los cuales vienen a desempeñar en la teoría surrealista el mismo papel de objetividad que desempeña la naturaleza en la pintura figurativa o la geometría en ciertas direcciones del arte abstracto. Es claro que al mismo tiempo el presunto materialismo se diluye en espiritualismo, pero estas contradicciones no parecen haberle preocupado mucho.

Si como resultado de la vinculación con Dada, el surrealismo comienza su investigación de la realidad poniendo en práctica algunas de sus invenciones: el *collage* y la complicada teoría de los objetos encontrados o recreados al azar, las formas que proceden de una aplicación del humor a las condicione» reales —algo más que la sátira por todo lo que implica de defensa— o las que reflejan las incongruencias entre series de hechos reales y hechos ideales de los acontecimientos, lo que Herbert Read llama “el humor objetivo” y “el azar objetivo”, cabe señalar que hubo profundas disidencias entre ambos movimientos, además de las personales que fueron también importantes. Mientras los integrantes de Dada se resistían a cualquier doctrina y practicaban esa actitud anárquica cuya fecundidad ha sido señalada, basándose en el principio de incertidumbre, los surrealistas pretendieron construir una concepción del mundo que fuera síntesis de lo consciente y lo inconsciente, reemplazando la exaltación de aquellos por una indagación de tipo científico, de acuerdo con una actitud racional en sí aunque sirvió para realizar la primera sistematización de lo irracional. “Según la feliz fórmula de nuestros amigos de Bucarest —escribe Breton en 1947— 'el conocimiento por el desconocimiento' sigue siendo la gran consigna del surrealismo.”

Freud les proporcionó con la teoría del sueño el argumento para enfocar prácticamente la expresión del inconsciente, ya que no se llegaba con los modos empleados por Dada y por ellos mismos a una aniquilación completa de la conciencia. El sueño no sólo sofoca el razonar cotidiano y la voluntad, trasponiendo la relación entre la conciencia y la realidad, sino aviva y vuelve más plásticos los productos de la fantasía y las

representaciones, además de permitir que los impulsos reprimidos, los elementos dominantes, se hagan presentes. No son los sueños en que se reflejan los acontecimientos del día los que interesan, ni los que proceden del sistema circulatorio y el estómago, los provocados por estímulos exteriores, los protectores o de admonición, sino los sueños profundos que son "como ondas de nuestra alma que se van haciendo visibles" (Evelyne Weilenmann) los cuales al responder a idénticos complejos fundamentales y revelar el mismo inconsciente, crean un conjunto de imágenes y símbolos que actúan como elementos de objetividad y universalidad. Son esos sueños profundos los que permiten realizar al inconsciente su labor de sustitución, identificando objetos de modo misterioso, fijando en algunos las actitudes emotivas más extrañas, provocando la desemejanza de los que se parecen, introduciendo primero el caos —por la sorpresa que producen— y luego el nuevo orden que justifica la célebre definición de Aragón: "El vicio llamado surrealismo es el empleo desarreglado y apasionado de la imagen estupefaciente." Y habrá que convenir que el adjetivo empleado es el que le conviene verdaderamente a la imagen onírica.

Estos variados medios de percepción de la surrealidad vienen a unificarse en el automatismo. Mediante el automatismo gráfico o verbal, la pluma o el lápiz o el pincel que corren sin intención premeditada destilan "una sustancia infinitamente preciosa" en la que se funden las funciones sensitivas e intelectuales, siendo las expresiones que la presentan las únicas, a juicio de Breton, que satisfacen al espíritu, porque son las únicas que aparecen "cargadas con todo lo que el poeta o el pintor encubre de emocional." De tal modo se superan los factores inhibitorios procedentes de la conciencia y el artista obtiene un estado de gracia del que se encuentran trazas en el niño y el primitivo. Aunque él no confunde como éstos el reino de la fantasía con el de la realidad, y por el contrario los opone. La escritura automática sólo es un límite, pero de todos modos Breton previene que "una obra no puede ser considerada surrealista sino cuando el artista se ha esforzado por alcanzar el campo psicofísico total (del cual el campo de la conciencia no es más que una débil parte) ". Y a ese campo psicofísico total se llega solamente por la ruta del automatismo. En cuanto a la otra ruta que se ofrece al surrealismo, que consiste en fijar las imágenes del sueño en imágenes de la realidad, dice que "la experiencia ha probado que es mucho menos segura y abunda en riesgos de extravío".

Sea por el carácter freudiano del movimiento, sea porque el relajamiento de los resortes racionales lo determine, el hecho es que todos los procedimientos conducen a una concepción erótica de la vida y el arte. Tanto para Breton como para Dalí —anota Maurice Nadeau— el deseo es el gran unificador de la conciencia y la inconsciencia, y por ello buena parte de la producción surrealista constituye una permanente alusión a los instintos sexuales reprimidos, manifestándose la imaginación de los pintores en ejemplificaciones lúbricas de salvaje rijosidad. Correspondería esta actitud al "principio del placer", opuesto al "principio de la realidad", modo de sublimación de la libido en la obra que permite al artista desembarazarse de su sentimiento de culpabilidad.

"Pero el surrealismo es otra cosa que una cierta manera de dejar correr la pluma. André Breton y sus amigos han impulsado sus búsquedas e investigaciones en diversos sentidos y han entendido conferir a sus empresas un alcance inmenso. Quebrar las asociaciones verbales recibidas, para ellos, es atacar las certidumbres metafísicas comunes;

es sustraerse a una visión convencional, arbitraria, de las cosas." Cuando se lo encara desde este punto de vista que señala Marcel Raymond, se descubre la cara no científica del movimiento, la cara metafísica, que a través de los antecedentes románticos —Novalis, Baudelaire, De Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont— parece contradecir la actitud materialista anotada. Y en verdad la contradice, sobre todo en la poesía, revelando cómo el psicoanálisis fue estimado más por su aspecto romántico, como método capaz de penetrar en los misterios de la personalidad, que por su aspecto científico. La terminología misma lo denuncia. ¿Qué es la realidad entonces para ellos? Lejos de ser pura inmanencia o síntesis de lo consciente y lo inconsciente, parece afirmarse una concepción trascendente, una especie de transustanciación que no evita cierto tufillo místico.

La misma contradicción los lleva, apenas constituido el grupo, a encontrar soluciones en el campo político. ¿Podía acaso rehuirlas una tendencia que pretendía abrazar toda la actividad del hombre, tanto la consciente como la inconsciente? Había que acallar, empero, ese llamado místico del más allá y triunfar contra los brotes de individualismo que se multiplicaban peligrosamente. En vano se lucha contra el yo, "más odiable que nunca" y se afirma que "es propio del surrealismo haber proclamado la igualdad total de todos los seres normales frente al mensaje subliminal", porque el yo reaparece a cada instante y cada vez más exacerbadamente. Lo prueba el carácter tan idealista como inoperante de la actitud en los comienzos, a juicio de Nadeau, quien agrega que los surrealistas "no entendían hacer la revolución sino en la propia existencia de cada uno." La idea del mito colectivo de Breton surge en ese instante y se hace carne también el deseo de crear un nuevo misticismo. Luego, en el periodo razonante, después del planteo que hace Pierre Naville en 1926, comienza el tira y afloja entre los componentes del grupo a propósito de la incorporación al Partido Comunista. André Breton es el que va cediendo posiciones más lentamente, pero su conversión es definitiva cuando escribe *Limits not Frontiers of Surrealism* después de 1936. En dicho ensayo establece el siguiente esquema de proposiciones: "Adhesión a la teoría del materialismo dialéctico que los surrealistas adoptan en todos sus puntos: supremacía de la materia sobre el pensamiento; adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de la ley general del movimiento aplicado al mundo exterior tanto como al pensamiento humano; la concepción materialista de la historia ('todas las razones políticas y sociales, todas las religiones y los sistemas legales, todas las concepciones teóricas que aparecen en la historia, pueden ser explicadas solamente por las condiciones de existencia material del período en cuestión'); la necesidad de la revolución social como expresión final del antagonismo que aparece en cierta fase de su desarrollo entre las fuerzas materiales de producción de la sociedad y el existente beneficio de producción (clase luchadora)." Aunque no todos los surrealistas lo acompañan —muchos son los que se disgregan a consecuencia de esta nueva actitud— éste ha sido uno de los pasos en falso más graves que dio el movimiento.

6. Quien se tome el trabajo de leer la copiosa literatura crítica que existe sobre el surrealismo se sorprenderá al comprobar que predominan las opiniones y juicios de los poetas, así como las referencias a los mismos, y que si bien se habla de los pintores, sólo cuando la referencia tiene que ser directa, siempre es a remolque de aquellos. Si de la lectura se pasa al examen de los cuadros se tendrá motivo de mayor asombro, ya que en lugar del entresijo esperado, imágenes o signos emergentes a la conciencia señalando

acercamientos o alejamientos increíbles, movimiento continuo en un constante flujo de la inconsciencia, hallará formas muy estáticas que se disponen en espacios tridimensionales, o bien formas más dinámicas, de acuerdo con procedimientos conocidos, con las que se traduce una visión si se quiere fantástica pero directamente vinculada con visiones del siglo pasado. Basta unir estos dos hechos para forjar una buena posición, con el objeto de caracterizar y juzgar la pintura surrealista. André Breton define el surrealismo: "Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral." Imagínese un poeta que sin ninguna idea premeditada, como exige el rito, deje fluir "la sustancia infinitamente preciosa" que emana del inconsciente: saldrán palabras unas tras otras, cada una cargada con su parte de emoción, creando por la sucesión un ritmo de riquísimas figuras y medidas, en las que será difícil acaso, por no decir imposible, hallar el nexo lógico, pero será fácil percibir la expresión de lo emotivo. Tampoco exigirá gran esfuerzo comprender que la alucinación producida por ese juego absurdo de palabras puede hacer vivir, cuando se trata de un poeta, lo maravilloso, vocablo con el cual se pretende indicar algo raro y extraordinario, inexplicable, sorprendente, aunque también excelente y admirable. El poeta recuerda en acto consciente las imágenes disparatadas de su sueño, pero allí donde ve cantidad de cosas concretas, que tienen un significado lógico admitido por el lenguaje corriente, en lugar de describirlas le basta dejar que la imaginación las transforme mediante esos signos de infinita movilidad que son las palabras. Le basta imponerles nuevos sesgos de significación y crear dinámicas estructuras con ellas para que la transposición poética sea lograda.

Imagínese ahora un pintor en trance semejante y se descubrirá la terrible situación en que se halla en cuanto se propone dar cuerpo —para él inevitable, mas no para el poeta — a lo soñado: o bien representa el árbol, la piedra, el animal o el hombre de modo que se los reconozca, aunque los coloque en la tela de manera desacostumbrada, modo que no lo aleja de la realidad concreta, pues el espectador reconocerá individualmente cada objeto, o bien trata de que las cosas pierdan su significación admitida para que se vuelvan formas, tan concretas como las de representación. En ambos casos, las formas completas esconden malamente su origen empírico y en vez de saltar instantáneamente de una a otra, como en la poesía, operación esencial para que se realicen las conexiones de realidades lejanas, no metafóricas, el espectador pasa lenta y paulatinamente de una a otra, volviendo sobre lo ya visto a cada instante, hasta fijar en su mente una estructura total que queda inamovible. Y como advierte la incongruencia de los enlaces o lo grotesco de las situaciones, así mismo se requiere la explicación. Si la obtiene, porque es lo suficientemente sagaz para descubrir los motivos inconscientes, ¿qué resta del intento de hacer vivir la imagen por sí misma? El juego de lo inconsciente se habrá transformado en una consciente relación metafórica. Existe otra posibilidad, sin embargo, la de reducir ese espectáculo caótico de imágenes que surge por obra del relajamiento automático o del sueño, a un juego de signos, ya que éstos son elásticos, aéreos, sin cuerpo casi, como la palabra.

Entonces él problema cambia, pero no las dificultades para expresar la surrealidad. El signo es elástico, pero a medida que estos caracteres se afianzan pierde fuerza significativa, se empobrece, y aquella flora y fauna del inconsciente apenas puede ser expresada como vivencia; amén de que el signo, por su propia naturaleza, tiene que ser signo de algo, debe apuntar hacia algo, en cuyo caso, aunque debilitadamente, empieza a

valer como elemento de trascendencia. Además, esa pobreza lo reduce a indicar formas expresivas del instinto, de la experiencia o de la inteligencia que contradicen la postura esencial del surrealista.

Con razón, pues, F. Teriade destaca que los pintores, "huyendo de la triste y estéril vulgarización que parecía anonadar todo un sistema de bellas verdades plásticas pasablemente agotadas por el esfuerzo que se les había pedido, se dirigieron directamente a la poesía, prefiriendo extraer de las invenciones poéticas lo que la materia pictórica no podía entonces darles realmente". Y agrega: "La pintura surrealista había nacido." Pero más justo hubiera sido decir lo contrario, pues menguado nacimiento era nacer como una planta parásita. Y en efecto, no nació hasta el momento del compromiso que denuncian muchos jóvenes surrealistas de hoy, que vuelven a engastar las adivinaciones irracionales en sólidas estructuras racionales, ahora abstractas, claro está. En cambio nació el dibujo surrealista, por esa facultad de ser dinámico que posee y por la oportunidad que proporciona para plegarse a una realidad poética, por cuya razón siempre se lo ha preferido como modo de ilustración: algunas de las más valiosas obras de un André Masson, un Salvador Dalí, un Max Ernst, entre otros, son ilustraciones que hicieron para sus amigos los poetas.

Por otra parte, lo absurdo en la poesía se carga inmediatamente de sentido misterioso, precisamente porque es difícil comprender el significado nuevo de cada palabra. En la pintura, como no se trata de una lengua común sino en términos relativos, no hay misterio sino confusión. Cuando lo misterioso o lo milagroso adquiere formas concretas en alusión a las cosas reales, se produce una inmediata descarga de su potencia original. Este peligro es el que advierte Breton al hablar de la ruta que consiste en fijar las imágenes del sueño en imágenes de las realidades, como se ha dicho, mucho más cuando se las representa en *trompe l'oeil*, como hacen muchos pintores surrealistas.

Otro hecho revelador. Los poetas trataron de descargar el hecho erótico de su carácter vulgar y muchas veces lo consiguieron, porque es fácil descargar a las palabras de sus contenidos de significación en cuanto ellas dejan de responder a un sistema lógico de encadenamiento; pero los pintores, en cuanto emplearon temas arriesgados cayeron en la trampa de una mayor exaltación erótica, como en el caso de Paul Delvaux. ¿Puede haber alusión gráfica al hecho erótico sin la consiguiente correspondencia manual, pudiera decirse? Algunos lo comprendieron y por ello tendieron a construir complicadas alegorías, en las que, a pesar de su complejidad, con trabajo se descubren siempre los elementos típicos de la figuración erótica, por ejemplo Max Ernst y Kurt Seligmann.

¡Tantas dificultades para lograr una expresión surrealista en la pintura cuando es tan fácil obtenerla, no sólo en la poesía sino también en la prosa! Puede perseguirse la marcha del surrealismo a través de la literatura de más de un siglo y no es atrevido afirmar que ningún escritor de prestigio en nuestro tiempo escapa a la sugestión dinámica del procedimiento surrealista como lo establece H. A. Hatzfeld, quien comienza su libro *Superrealism* sentando la siguiente tesis: "En la abigarrada literatura francesa del siglo xx existe ciertamente una unidad, que parece consistir en una especie de antirrealismo o superrealismo inconsciente. Este superrealismo presenta —en forma atenuada— todas las características que André Breton defendió, en un programa exagerado, en su *Manifeste du Surréalisme* (1924)"

Y ¿qué decir del cine? “El filme, mejor que cualquier otro medio, puede hacer vivir la imagen surrealista”, escribe Georges Hugnet. ¿Y de la música? De la que nadie habla y de la que sospecha Breton, acaso por sus rigurosos medios de composición, pero que ha sido y es surrealista. *A contrario sensu,* ¿qué ocurre con la escultura? No hay escultores surrealistas y el único que podría ser considerado como tal, Alberto Giacometti, se ve obligado a destruir lo escultórico adelgazando figuras que hienden el espacio, sin lograr que dejen de ser representativas de la realidad concreta.

El problema es de más vastos alcances. ¿Es comunicable el inconsciente? Un principio de reconocimiento de que no es comunicable lo proporcionan los propios surrealistas en su actitud contra el arte, cuando afirman, por ejemplo, que “el surrealismo no se escribe, no se pinta, se vive”, llegando a considerar “el refugio en el arte como un acto de cobardía”, o cuando André Breton se indigna ante los que sostienen que no puede haber pintura surrealista y después de invocar a Picasso, exclama: “¡Y ellos vienen a hablarnos de la pintura, vienen a hacernos acordar de este expediente lamentable que es la pintura!” Es el momento en que perdura el espíritu Dada, interesándose los surrealistas sobre todo por el espectáculo, pero después la actividad “que había comenzado como experiencia, termina dando resultados tangibles que, al no ser desdeñados por los aficionados, no podían ser desdeñados por ellos mismos” (Nadeau).

En un ensayo sobre el tema, J. Frois Wittmann hace notar que el arte tradicional utilizaba siempre intermediarios —la imitación del mundo exterior o símbolos convencionales comprendidos por todos— en tanto que el arte moderno los suprime. Si bien el espectador pierde así parte de su placer inicial, le quedan sus propios fantasmas, que, al ser despertados por las obras, le proporcionan una amplia cantidad de placer final. “La obra actúa sobre el público menos como el imán comunica al hierro sus propiedades que como la mecha encendida provoca la explosión de la pólvora,” La tesis es discutible, ya que de no existir otra correspondencia que la de individuo a individuo, no se podría socializar la expresión artística. Y la historia demuestra que siempre se llega a establecer esa correspondencia, cuando la imagen, pese a su origen individual, adquiere fuerza de actuación sobre ciertas comunidades al menos que la transformen en símbolo. No es cierto, además, que el arte moderno haya suprimido los intermediarios; menos aún el surrealismo. El autor, al atacar a Charles Baudoin porque le hace un reproche similar, sostiene que la tendencia actual del psicoanálisis es dar más importancia a la transformación de los encuentros fortuitos (puramente individuales) en encuentros necesarios, destacando que los complejos no son tan personales como se cree, lo que significa aceptar la existencia de un inconsciente colectivo. Finalmente, después de admitir que el inconsciente es demasiado importante para que se lo deje relegado al sueño, propugna una conciliación, como en la terapéutica psicoanalítica, entre lo inconsciente y lo consciente. No escapará al lector el sofisma que encierra esa conciliación: desde el momento que la imagen sea expresión del inconsciente colectivo, éste no será una realidad primera y sufrirá por tanto la elaboración cultural que el surrealismo quiso evitar. Con lo que se demuestra que el inconsciente es inexpresable como tal.

Idéntica argumentación es legitima al examinar el problema de los antecedentes históricos del arte surrealista. Se cita a Hieronymus Bosch, como ejemplo indiscutible,

basándose en la originalidad de su fantasía. La originalidad es indiscutible, pero ¿dejó de ejercerse sobre un fondo religioso que le presta sólido fundamento social? ¿Dejó de apoyarse en la naturaleza? Bosch era en el fondo un moralista que de ningún modo pretendía destruir la estructura social de su tiempo; por lo contrario, su alegorismo debe ser interpretado como las parábolas de Jesús, es decir, como un modo convincente de atraer los espíritus hacia el bien. Y en definitiva el lenguaje que habló no lo era solamente de la imaginación sino de una fuerte creencia en Dios. Lo mismo ocurre con los demás ejemplos, ninguno de los cuales autoriza a pensar que la imaginación se haya ejercido en el vacío, como lo pretenden los surrealistas. Con lo que se viene a afirmar, una vez más, que no hay arte sin un ente objetivo en que se apoye la interpretación de lo absoluto que exige; que no hay arte sin fundamentación metafísica. Y lo que el surrealismo revela, sobre todo cuando se lo enjuicia desde el ángulo de la pintura, es que no obedece a ninguna concepción metafísica, siendo igualmente exteriores la aplicación del psicoanálisis y la adopción del marxismo. El empleo de la dialéctica hegeliana sirve para comprenderlo: al adoptar el método dialéctico rechazando la Idea se reduce a nada la eficacia del primero; Marx fue más coherente porque reemplazó la Idea por la sociedad sin clases; pero la manoseada superación de los contrarios, de acuerdo con la teoría surrealista, ¿a dónde conduce? A ese nihilismo suicida que tanto parecieron combatir.

Hay mucho de juego universalista en los planteamientos del surrealismo y una curiosa incomprensión histórica a propósito de la formación de las culturas: la imaginación, el sentimiento, la intuición metafísica, incluso el automatismo y el sueño, han desempeñado papeles fundamentales en las creaciones del arte a través de milenios pero lo que el historiador jamás ha visto, y sólo con base en esto puede dar opinión, es una forma artística que se constituya por la acción exclusiva de tales factores, cada uno en particular o todos juntos. Al contrario, lo que comprueba es que hay siempre un fondo vigente de formas a las que se les otorga validez.

El arte, como cualquiera otra manifestación de cultura, es el producto de un eterno diálogo entre el individuo y el mundo, entre una fuerza conformadora que procede sin duda del primero y una materia lista para ser conformada que procede del segundo. El arte medieval, por ejemplo, procede de una objetivación de lo divino. En cuanto lo divino empieza a tener caracteres de pura subjetividad, desde mediados del siglo xvi pero sobre todo a lo largo del xvii, también las formas empiezan a ser peligrosamente destruidas y si no lo son totalmente es porque al mismo tiempo pujaba un nuevo naturalismo que les sirvió de soporte; de modo que se pasó de una objetivación de lo espiritual a una objetivación de lo material. Un planteamiento semejante demuestra la falacia enorme de la argumentación» surrealista, reducida al final de cuentas a un endiosamiento literario del yo profundo, inconsciente, milagroso, etc., capaz de producir muchas actitudes originales pero ni una sola forma original. Éste es su principal pecado. ¿Cómo extrañarse, entonces, de que los pintores surrealistas sean naturalistas, románticos ó barrocos, denominaciones que se vuelven ilegítimas apenas el examen se reduce a las formas y no a los accesorios? ¿Cómo extrañarse del fracaso del movimiento, en cuanto la misma realidad, pujando de manera enérgica hacia soluciones constructivas, en los albores de la última guerra y más después de ella, reveló la pobre desnudez esteticista en que se hallan? Porque lo más grave, a mi modo de ver, no es la formulación de ideas estéticas —al contrario, en ello reside una de las

virtudes del surrealismo— sino el mantenimiento de las mismas cuando no responden a necesidades vitales hondamente sentidas.

Faltos de verdadera formación filosófica, esgrimiendo ideas con esa deliciosa inconsciencia que caracteriza a los literatos, esperándolo todo del don de adivinación quedaron presos los surrealistas en las cárceles ideológicas que ellos mismos se crearon. Cárceles porque los oprimían y les impedían ver con más elasticidad el panorama de la vida, no porque tuvieran sólidas paredes para encerrarlos. La historia del surrealismo, tal como la relata Nadeau, no es sino la historia de mutuas defraudaciones entre sus componentes, pero no de cambios que pudieran responder a otras ideas, sino de situaciones personales, porque al no ser más que un estado de espíritu, estaba sujeto a todos los vaivenes.

No creo que la falla del surrealismo haya estado en no querer intervenir en la modificación del mundo material, como lo insinúa Nadeau. Hay una falla de fondo que consiste en la afirmación antojadiza de que el inconsciente proporciona la única y verdadera realidad, cuando sólo constituye el trasfondo de la conciencia, es decir, una infrarrealidad. Si hubieran entendido mejor el proceso del psicoanálisis, sin abroquelarse en las primeras posiciones de Freud, les habría sido posible superar ese determinismo biológico que los atrapa y los destruye; habrían ensanchado su concepción del inconsciente admitiendo, como lo admiten los hombres de ciencia de hoy, el valor de los factores socio-culturales y obtenido así el equilibrio que siempre les ha faltado para llegar a la síntesis propugnada solamente en teoría. Pero no era el psicoanálisis lo que interesaba a esa generación de surrealistas, sino la oportunidad de ejercer, so pretexto de una amplia comprensión humana que tal vez responda a represiones que el psicoanálisis podría estudiar, una política de destrucción cultural que ni siquiera tenía la ingenua y sana justificación que le dio Dada.

La segunda falla residió en la adhesión al Partido Comunista, pues a pesar de que Breton especialmente, previendo el peligro, pretendió mantener una relativa independencia, los ojos se volvieron liada una solución previa de la realidad y no hacia esta misma para elaborar la única que el arte puede y debe dar: nunca una solución política, siempre una solución artística. Pero también hay que advertir que tal adhesión tuvo importancia dentro del grupo de poetas y sobre todo en el orden personal; los pintores, en general, quedaron al margen de la disputa, por lo menos en lo que se refiere a la materia específica de su arte.

Al final, como también lo anota Nadeau, lo que revela la posición surrealista es un enorme pesimismo vital, de hombres que se gozan en ser devorados por el monstruo aunque al mismo tiempo sientan la terrible angustia de la aniquilación. El suicidio y todas las formas de la muerte, la miseria y la desesperanza, el amor en sus estratos más infames, todo lo que sea corrupción, aunque los presenten a menudo bajo aspectos cómicos o grotescos, son los temas habituales. Ni una sola nota de afirmación, ni el menor sentido de construcción, ni siquiera esa fe que pudiera haberles permitido creer en la peligrosa liberación de los automatismos que perseguían. Por eso no fueron ni políticos ni artistas. Porque el arte es siempre un acto de confianza fundado en un esquema anímico de esperanza. Y sin embargo seria injusto negar que gracias al surrealismo se ha incorporado una vasta provincia al territorio del arte y que algunas de sus conquistas, desgraciadamente

en el orden espiritual pero no en el orden plástico, están imponiendo serias modificaciones en el planteamiento de la creación artística abstracta.

7. No sería justo callar absolutamente los nombres de los pintores surrealistas, aunque la calificación resulta siempre problemática a causa del incesante movimiento de aceptación y rechazo que se produce en los grupos desde el comienzo. Hay pintores surrealistas de valer, pero se trata cuando más de un valor personal, es decir todo lo contrario de lo que se proponen. Ésta es la gran paradoja: quisieron crear un lenguaje para todos y se quedan en un lenguaje para pocos, en verdad un no-lenguaje. Para comprobarlo no hay que acudir a los textos, llenos de promesas, sino a las obras, para ver cómo se han cumplido.

Alfred H. Barr ha realizado la clasificación metódica de las invenciones, técnicas y procedimientos surrealistas: la imagen simple compuesta y la doble imagen, la obra en colaboración, la perspectiva fantástica, la animación de lo inanimado, las metamorfosis, el aislamiento de fragmentos anatómicos, la confrontación de cosas incongruentes, los milagros y las anomalías, las abstracciones orgánicas, las máquinas fantásticas, las pinturas de sueño, la creación evocativa del caos, las pinturas y dibujos automáticos y casi automáticos, la composición obtenida por accidente artificial, el *frottage* y el *collage*, la combinación de objetos reales y pintados, los objetos encontrados, transformados y los verdaderos objetos Dada y surrealistas. La lista es impresionante como para derrotar al que intente negar originalidad al surrealismo, pero estúdiesela bien, sepárese lo que se refiere a actitudes personales, las designaciones de modos de componer y quedará la exigua enumeración del parágrafo anterior. También disminuyen los nombres cuando en lugar de tomar en cuenta algunos de esos ingeniosos procedimientos se juzgan las obras con la única vara lícita: la calidad pictórica.

Se dice que Max Ernst, juzgado ya como Dada, es el surrealista por antonomasia. Es cierto, cuando se piensa en su inquietud para inventar procedimientos expresivos, el *frottage* en particular, que consiste primariamente en la obtención de imágenes por frotamiento con un lápiz sobre una hoja de papel, por debajo de la cual se ha puesto un objeto: una plancha de madera, una hoja con nervaduras, un tejido, etc.; imágenes que intensifican la irritabilidad de las facultades espirituales y revelan invisibles secretos de las cosas. También cuando colabora en el procedimiento llamado *cadavre exquis*, según el cual muchas personas realizan un dibujo asociando formas sin que ninguna sepa lo que ha hecho o va a hacer la otra, modo de interrogar el azar. Pero cuando se entrega a la reproducción lisa y llana de la imaginería popular del siglo pasado —me refiero especialmente a *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*— con la excusa de acentuar el erotismo latente en ella, o cuando retoma el paisaje alegórico de tradición romántica en Alemania, olvidando el azar para caer en asociaciones de nuevo metafóricas, no se lo puede considerar un pintor surrealista. Ni siquiera resiste, en este caso, la comparación con los que hicieron tales paisajes, sin ironía. Y bien, si va a sumergirnos en el inconsciente, pese a los reparos, que sea bienvenido, pero si el inconsciente es sólo un pretexto para retornar al más huero romanticismo, vestido a la moderna mediante cualquiera de los procedimientos indicados, no puede merecer sino repudio. Algo similar ocurre con Kurt Seligmann y Pavel Chelichev, culpables junto con Ernst de que se confunda el surrealismo con una visión hecha de trucos

para acentuar el dramatismo más superficial.

En Inglaterra, se pueden rastrear antecedentes surrealistas. Basta pensar en el arte celticocristiano y en la ornamentación gótica, ejemplos de una exaltada fantasía que culmina en la poesía y la pintura de William Blake; también en las obras retratísticas de Hogarth sobre todo, donde la representación del hombre tiene un acento de irrealidad mágica, el que reaparece con diferencias en los paisajes misteriosos de Constable y en los muy líricos de Turner. Basta pensar en el *sense of humour* y en esa permanente aceptación de maravillosas coincidencias que anuncian todas las formas de la magia, desde la fábula hasta las prácticas ocultistas. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, predomina el sentido práctico Victoriano y la fantasía queda sepultada aunque latente. De modo que al despertarse la pintura inglesa, después de la primera Guerra Mundial, el surrealismo proporcionó la facilidad de hacer una nueva escapada al mundo de la fantasía.

Paul Nash puede ser tomado como arquetipo del movimiento en las Islas. Empieza siendo un fino paisajista de acuarelas y en ese sentido no se aparta de la tradición de normalidad expresiva con acentos románticos, pero cuando vuelve del frente ya no concibe el paisaje con la misma minuciosidad: seducido al mismo tiempo por el surrealismo y las tendencias no objetivas del continente, si bien acusa la influencia del primero al asociar objetos disímiles de manera arbitraria o modificar las estructuras normales por violentos contrastes de tonos e hipertrofia de ciertas formas, no deja de observar un sentido de la construcción que denuncia el efecto de las segundas. Nunca llega a la escritura automática y su indagación en el inconsciente no le permite destruir el mundo de la realidad concreta en la que sigue apoyándose. Un curioso surrealismo pues, que no obstante el valor personal del pintor, no significa ninguna conquista en el terreno de las formas expresivas.

¿Qué pasa en Francia? Yves Tanguy crea paisajes de soledad poblados por formas que se dice no tienen relación con el mundo real, aunque a mi juicio no costaría mucho trabajo individualizar la forma-hombre, la forma-árbol, la forma-piedra, etc., ya que nada en sus cuadros deja de ser transfiguración de la realidad visible. Buena pintura, sólida, potente como color, sabia en la distribución, obediente a una técnica impecable. Frente a ella cabe preguntar: ¿Qué sentimientos despierta? ¿Hacia qué mundo conduce? ¿De qué modo construye la realidad? Las respuestas no diferirían mucho de las que se puedan dar ante la obra de un buen romántico del siglo pasado. Se dice que revela lo desconocido, puede decirse también que expresa infinidad de ideas y emociones, pero cuando se hace el balance de unas y otras se repara que no es un mundo fantástico el que presenta, ni de sueño, ni siquiera desconocido en esencia, y que de aquella movilidad, aquel permanente fluir del pensamiento que se había prometido, por ser formas que proceden del inconsciente, no hay ni siquiera atisbos.

André Masson trae algo de todo esto a la conciencia. Su técnica es brillante pero agria, y esto resulta ventajoso para que el despliegue de la fantasía no libere los resortes fáciles de la sensibilidad a flor de piel. Desde aquellos paisajes que expuso en 1924, en los que se insinuaba su procedimiento de metamorfosear la naturaleza en signos, hasta casi nuestros días, sus posibilidades no han hecho más que crecer. Hay demasiado alegorismo, entre otras razones porque escribe y piensa bien, pero su grafismo exasperado produce el efecto que se requiere. ¿Es un surrealista? Está muy lejos de parecerlo en cuanto se encaran

los aspectos positivos de su pintura, tanto el que se refiere a la expresión inédita de las formas,' una calidad propia del color, como el que se refiere a la capacidad de construcción, una y otra reguladas por una actitud extremadamente consciente. Su fantasía no corresponde a la escritura automática, tampoco al relato onírico, ni está agitada por el fantasma vago de lo desconocido o por un viento de angustia existencial. Véanse sus ilustraciones, de las más valiosas que se han hecho en Francia, para constatarlo. El surrealismo le ha servido para potenciar su imaginación, crear ritmos y descubrir la fuerza expresiva de las fuerzas abstractas. Le ha servido, pero aunque no lo sepa quizás, le ha dejado de servir, y por ello se encuentra en el momento crucial que denuncian las obras expuestas en 1951, en las que parece volver a un impresionismo suicida. Sin que haya creado nada nuevo desde entonces hasta hoy.

El surrealismo belga ha tenido desde la primera hora una figura de relieve: René Magritte, quien a la zaga de De Chirico, pero sin su capacidad de impregnar misterio a las cosas, practica una “pintura manual fotográfica de sueños, con meticulosidad naturalista”, según la feliz fórmula de Barr. Antecedentes hay en la pintura flamenca, desde aquel Jan van Eyck, que con el pretexto de representar verídica y cruelmente las personas y las cosas creaba escenas y paisajes duros, definitivos, recorridos por un sentimiento cautivante que llega a ser mágico. Magritte pretende lo mismo, sin advertir que el espíritu de hoy siente la magia de lo incorpóreo y que la objetividad ha de ser inmaterial, con una precisión que ninguna mano puede dar. Él puede violentar las metáforas por el acercamiento inesperado de ciertos objetos, por transposición, sustitución o cualquier otro procedimiento, pero no cuenta que el espectador no siente la magia presunta de esas relaciones. ¿Cree que basta reemplazar la figura de Madame de Récamier por un cajón de muerto, parafraseando el célebre cuadro de Gérard, o reemplazar las figuras de *Le Balcon* de Manet por otros tantos cajones de muerto? ¿No comprende que el espectador sigue viendo cajones de muerto allí y no descubre las relaciones pensadas por él? ¿Qué clase de imaginación surrealista es la que expresa en *Le Survivant*? Se ve una pared con empapelado siglo XIX y una escopeta chorreando sangre. En cambio, apenas introduce el cielo, el árbol o el agua, si transforma, sin quererlo, en un paisajista romántico.

El otro surrealista belga es Paul Delvaus. Vastas composiciones con figuras femeninas desnudas, sentadas, acostadas o de pie, en marcha, entre los objetos más extraños, generalmente en escenarios preparados con elementos de ordenación antigua, columnas sobre todo. Otras veces el desnudo solitario adquiere una significación erótica más evidente. Y siempre parece el mundo un estar de seres humanos y cosas en el que la materia, cualquiera sea la forma que adopte, impone su presencia. ¿Expresión del inconsciente? Admitido que tal fuera su origen, fuerza es confesar que el tratamiento del tema exige largos y conscientes estudios. Ejecución cuidada y segura, pasta sugestiva, cultivo de un estatismo, que no deja de tener cierto encanto mágico. Puede admitirse que el pintor moderno se desentienda del modelo, siempre que sea capaz de infundir a las formas un espíritu que procede de su intimidad: estos desnudos iguales de Delvaux proceden de la mano nada más. Cuando se piensa en las delicias del espíritu en acción, sin las trabas de la conciencia, prometidas por Breton, en presencia de telas como éstas, se dibuja una sonrisa escéptica.

El caso de Salvador Dalí es más delicado. No obstante el carácter sensacionalista de su actividad, la pintura que realiza merece que se la juzgue con menos apresuramiento que el habitual. No es el renovador de la pintura que algunos creyeron, pero tampoco el despreciable *pompier* que ahora afirman muchos. Él mismo se ha encargado de decir, con una claridad que cuando se refiere a otros problemas de la vida y el arte linda con el cinismo, qué es lo que se propone hacer: "Toda mi ambición en el dominio del arte es materializar las imágenes de la concreta irracionalidad con la furia más imperialista de precisión, de modo que el mundo de la imaginación y de la concreta irracionalidad pueda ser tan objetivamente evidente, de la misma consistencia, de la misma duración de la misma persuasiva, cognoscitiva y comunicable densidad, que el mundo exterior de la realidad fenoménica." Esto lo escribe en 1935, cuando llevaba años de militancia en el surrealismo y establecido su método de análisis paranoico-crítico, con el cual pretende superar el automatismo y el relato onírico, en cuanto éstos aíslan al hombre del mundo exterior, a la inversa de aquel que permite penetrar escandalosamente en el mundo de los deseos humanos. Tal método se basa en la paranoia, enfermedad que se manifiesta por un delirio de interpretación del mundo exterior y conduce a la omnipotencia y la megalomanía que aquejan precisamente al pintor, no sólo cuando pinta, sino cuando escribe, por ejemplo, *Vida secreta de Salvador Dalí,* libro que a mi juicio es uno de los más preciosos documentos sobre el arte surrealista y más aún sobre el estado de espíritu que lo engendró.

Por otra parte, conviene advertir que los gustos artísticos de Dalí se inclinaban desde temprano hacia el arte clásico, particularmente Rafael, amén de que, como buen español, siente la pintura como materia, de donde se deduce por qué a pesar de que realiza experiencias cubistas y de que seguramente no desconoce el proceso que conduce a la abstracción, se vale del surrealismo para volver por un camino sesgado al objeto de sus amores. Si su pintura es sólida, el empaste preciso y terminado, el dibujo severo y nunca muy dinámico, el claroscuro determinado por la forma dibujada, con un afán de clarificación que se podría suponer ajeno al espíritu surrealista —Frois Wittmann se lo reprocha llamándolo "*Meissonnier* del surrealismo"—, es porque conserva el ideal de una pintura que se opone a la naturaleza del hombre, de acuerdo con un dualismo que no se puede llamar sino clasicista. Se le acusa de ser *pompier* por ello y ha de convenirse que más de un cuadro lo justifica, pero en otros el espíritu de precisión rinde sus frutos determinando una objetividad seca, extraña a toda efusión sentimental, que lo acerca por otra vía a la modernidad; también por su concepción espacial, que conserva alguna similitud con la de De Chirico. No creo que Dalí cambie (escrito en 1952), aunque su espíritu tornadizo e informal permitiría suponerlo, pero está mucho más cerca de lo que se supone de la pintura material, aunque abstracta, que practican pintores más al día aparentemente que él. De hacerlo, sólo llevaría a última consecuencia su propio planteamiento clasicista.

Es demasiado importante el contenido de sus cuadros para que el análisis se detenga en los rasgos formales. A propósito de lo que expresa vale la pena replantear el problema de fondo sobre la base de los antecedentes históricos. No Cabe duda de que la imaginación de los artistas del pasado que se consideran surrealistas se ejerce no tanto sobre la realidad sensible cuanto sobre una realidad espiritual de alcances universales: la famosa cabeza humana incrustada con frutos de Archimboldo, con espigas que salen del cuello y otras que

se descuelgan del hombro, no deja de ser una cabeza humana presentada hasta en la postura habitual de los retratos de la época, además de ser una alegoría del verano; *El cuarto embrujado,* de Hans Baldung Grien, con una figura de hombre acostado en escorzo, un caballo con la cabeza hacia el frente y una bruja con una tea encendida, destaca una relación metafórica de elementos temáticos que ningún alemán de la época dejaba de comprender inmediatamente, aparte de que vivificaba una escena de brujería y ésta constituía una preocupación del momento. Y ¿qué decir de los *Caprichos* de Goya, cada uno de los cuales está directamente vinculado con una leyenda, una costumbre o un refrán popular? En la pintura que pudiera llamarse no-surrealista la naturaleza reemplaza a la fantasía, porque en tales períodos la concepción espiritual tiende a fundir en ella lo humano y lo divino; y aunque también hay fantasía, ella se ejerce principalmente en un campo restringido por la experiencia.

Dalí, en cambio, con una imaginación tan pobre que ninguna de sus imágenes ha logrado ese título de universalidad que le confiere la costumbre de referirse a cualquiera sin mencionar el autor o la procedencia, como cuando se habla de *Don Quijote* o de la *Gioconda,* presenta imágenes que sólo el delirio que lo posee puede justificar. El espectador lee los títulos de sus cuadros: *El juego lúgubre, La vejez de Guillermo Tell, El gran paranoico, El espectro del sex-appeal, Construcción con alubias cocidas* y cualquier otro, y en el mejor de los casos, ensaya comprender el sentido grotesco de las formas, lo ensaya intelectualmente porque no lo ha comprendido emotivamente al ver las obras, pero como no llega a descubrir el nexo paranoico que lo determina, se detiene en las formas otorgándoles una realidad concreta que por sí mismas no debieran tener, con independencia de toda relación metafórica; de tal modo, en vez de ser una vivencia plena, inmediata, es una simple alegoría, y bien se sabe cuál es el destino de la alegoría: llegar hasta aquella absurda explicación escrita que Greuze ensayó para sus cuadros.

Esto le ocurre a Dalí y otros surrealistas, porque aun admitiendo que se apoyan en el inconsciente, predomina luego una actitud errada que los lleva inexorablemente a un neorrealismo fantástico. Y la solución, a mi modo de ver, es dotar a la imagen que procede del inconsciente de una fuerza que la haga vivir en el plano de la experiencia sensible, sin violentar el origen. Esto es lo que empezaron a hacer los surrealistas abstractos, los cuales mantienen la vibración misteriosa del inconsciente como para que también trabaje el consciente del espectador, y de manera inmediata, obteniéndolo porque las claras estructuras lógicas sirven como apoyos que no necesitan ser explicados. Así puede realizarse la síntesis de lo inconsciente y lo consciente que exigía Breton.

8. Hay un problema en torno al surrealismo de Joan Miró. Aunque actúa con los surrealistas desde el comienzo y emplea métodos de clara procedencia surrealista, declara en 1931: “Del mismo modo que han clasificado a Picasso entre los cubistas, a mí me han dado etiqueta de surrealista. Pero yo, ante todo y sobre todo, quiero conservar mi independencia rigurosa, absoluta, total.” Y no vacila en agregar: “Yo pinto como si fuera andando por la calle. Recojo una perla o un mendrugo de pan; y eso es lo que doy, lo que recojo; cuando me coloco delante de un lienzo, no sé nunca lo que voy a hacer; y yo soy el primer sorprendido de lo que sale.” Independencia e individualismo exacerbado, fijación de los contenidos en la realidad exterior, incertidumbre pero no inconsciencia, falta de teoría,

ningún afán comunicativo, ¿no son las notas que configuran a un artista Dada? La calificación parece aún más oportuna cuando se sabe que desprecia toda actitud sistemática y repudia toda investigación científica, aun en el inconsciente propio. Clement Greenberg debe tener razón, pues, cuando explica la incorporación de Miró al surrealismo por la atmósfera de licencia que creó, por sus inclinaciones literarias, porque fue muy bien recibido en el grupo y porque le dio coraje para ser audaz: esto es todo, y no se dirá que haya la menor alusión a lo que constituye la esencia del movimiento programado por Breton. En lo demás, Miró es un pintor infrarrealista, tan romántico como para sentir amor al riesgo y a la aventura, pero tan no-romántico como para evitar toda confesión y preocuparse solamente de eliminar lo accesorio de fuera y lo accesorio de dentro, con objeto de obtener la mayor identidad posible entre lo que siente y lo que expresa.

Dudo que sea una buena costumbre presentar la obra de un artista en forma evolutiva, aunque sea loable el deseo de no renunciar a la unidad de su vida espiritual. No sólo hay marchas y contramarchas, rupturas y lagunas, encuentros y desencuentros, difíciles de explicar; lo más grave es que se puede pasar de largo ante situaciones de verdadera importancia a causa del excesivo amor al vínculo progresista. En el caso de Miró, el peligro es grande. En cada etapa se descubren elementos que proceden de la anterior, lo que permitiría hablar de evolución, pero el espíritu de cada una suele ser diferente, porque no es artista que se proponga fines ni que tuerza su destino emocional por ser fiel a una idea. James Johnson Sweeney sostiene todo lo contrario: que su línea de desarrollo es recta porque lo arrastra la pasión; a mi juicio, no son las pasiones las que enderezan una vida, sino las ideas, y a Miró con frecuencia le faltan las ideas.

El primer momento es *fauve*-cubista. Si Van Gogh lo apasiona por la exaltación material del color —él es, desde el principio, un exaltado colorista—, Matisse le impresiona por el equilibrio transparente de los tonos y más seguramente por la diafanidad de su dibujo —él es, desde el principio, un mediocre dibujante—, y entre estas dos influencias oscila hasta que descubre el cubismo en 1919. Como no tiene energía pasional que justifique las deformaciones, pasa insensiblemente a conquistarlas, sin abandonar por ello el enfoque naturalista, demostrando que no le orientan las ideas y que no ha comprendido el procedimiento distorsional de los *fauves* ni la disociación de la forma en planos de los cubistas. Son figuras humanas y paisajes, densos de materia, muy catalanes todavía, en los que chocan planos muy duros con formas muy blandas. Ni siquiera en las naturalezas muertas que pinta bajo la influencia de Gris y Braque hacia 1920 abandona la mezcla de procedimientos. Pero también pesa la influencia combinada dé Léger y Rousseau el Aduanero y, por ella, cuando pinta *La granja* (1922), apenas quedan resabios de la distorsión, yuxtapone los planos con anotaciones de claroscuro, multiplica las calidades, introduce él frío signo espacial, y las formas de representación se mueven en un aire seco, animadas por un ritmo ingenuo y gracioso, ausente en las obras anteriores y en algunas posteriores. Es claro que hay elementos en esta tela que proceden de otras, pero basta examinar el papel que desempeña el plano o el nuevo sentido del signo para comprender que ha nacido otro pintor. Todos afirman que marca el fin de un período, pero, a mi modo de ver, hay una diferencia tan honda con las naturalezas muertas en 1920, por ejemplo, que no puedo admitir la idea de fin, de perfeccionamiento; me parece que con ella se manifiesta simplemente otra veta de Miró.

El segundo momento sería el surrealista. Signos vermiculares y geométricos que destacan la influencia de Kandinsky reemplazan a las formas de representación, al mismo tiempo que desaparecen temporariamente las deformaciones y la composición cubista queda como medio de fragmentar la tela para obtener ritmos fijos. En verdad, el signo es lo de menos: Miró no ha comprendido el pensamiento de Kandinsky, preñado de absoluto; lo de más es la estructura dinámica de planos amorfos que se forman entre los signos y el contra-punto de tonos enteros que permite, ahora que ha re-descubierto el color de Matisse. Luego se superpone la influencia de Arp y más pierde el signo su eficacia, apareciendo imágenes biomórficas, planas, curvilíneas, con la distorsión *fauve* vaciada de contenido emocional. El dibujo es firme y claro, sin fuerza dramática o erótica: son formas que están en el plano, neutras, casi inertes si no fuera por los contrastes de tintas que crean una expresión independiente. ¿Pintura surrealista? Si se la coteja con las ideas, se ve que no es el "dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral", de acuerdo con la definición de Breton, sino la reducción esquemática en el plano de una realidad concreta que conserva su coherencia, a formas que más bien son abstractas que surrealistas. Si se la coteja con las obras de otros surrealistas, el abismo es mayor, porque en lugar de la fantasía concreta que caracteriza a un Ernst, un Tanguy, un Dalí, predomina la fantasía abstracta que se exterioriza esencialmente en el color, justo, transparente, objetivo, producto de una larga faena de depuración consciente. Conocía Miró demasiado bien su oficio —apunta Sweeney— para que pudiera evitar por completo cualquier preocupación artística.

Picasso toca fondo a partir de 1925; Miró, años más tarde. Uno y otro descubren la infrarrealidad de lo instintivo, un monstruismo objetivo sin alusiones teológicas y sin proyecciones de la emotividad individual, por eso más bárbaro y real. Pero allí donde el primero deja en libertad su potencia de sentir las cosas en la médula, el segundo la deriva hacia un sentimentalismo más consciente y humorístico. Las *Composiciones* de 1933 son particularmente felices: figuras biomórficas curvilíneas, de puro trazo negro o rellenadas de color puro, que oscilan en el plano virtualmente espacial de la tela debido al fondo de contrastes de color atmosférico. Luego sigue ganando en fuerza, el dibujo se carga de emoción grotesca y adquiere por primera vez auténtica expresividad. Pero es en el campo del color donde realiza las experiencias más valiosas: mantiene el negro como piedra de toque y da densidad a los azules, bermellones, verdes y marrones, en tanto que relaciona con el blanco los amarillos, anaranjados, azules claros y el clavel (Greenberg), llegando a construir el cuadro con colores planos, tal vez con la misma ciencia de Matisse, pero no con la misma riqueza de modulaciones sensibles. En ocasiones, las figuras se conforman en la pasta abundante, pero en general tienden a separarse del fondo. Los signos se vuelven más incisivos porque se apoyan en estados emocionales y no en las cosas, y adquieren un carácter monumental que anuncia ya el futuro desarrollo. Entonces Miró se acerca al dibujo infantil, aunque la relación es superficial, hasta por el hecho mismo de que apela a esas formas en el instante en que se lo ve ir en pos de valores decorativos.

El grafismo presuntamente infantil lo apoya en la búsqueda de una expresión que no va más allá de lo sensible, cuando necesita comunicar su sentimiento cósmico, rechazando por igual las formas de la naturaleza o de la invención geométrica: el monigote, por ser forma exenta de predicados intelectuales, le permite explayar, con una potencia hasta

entonces retenida, su bomba cromática. Pues lo que revela en las últimas obras, especialmente las grandes telas para adorno directo de los muros —punto intermedio entre la pintura mural y la de caballete— es una capacidad extraordinaria para encerrar un mensaje de euforia en cada tinta luminosa o en sombra. En algunas explota un curioso sistema de líneas, puntos, ojos, estrellas, zig-zags, espirales, etc., que procede, a mi juicio, de algunos dibujos de Picasso; en otras, prosigue el infantilismo de formas dibujadas en contraste con las tintas puras, sin abandonar por eso la visión trágica en ciertos cuadros sobre telas rugosas.

Hay quienes prefieren *La granja* de 1922 o *El carnaval del arlequín* de 1924, o las *Composiciones* de 1983. o *Bailarines oyendo el órgano en una iglesia gótica* de 1945, o el *Mural para el gourmet* de 1948. Todas las preferencias se basan en ecuaciones personales, lo que debía ocurrir con un pintor tan profundamente individualista. Un pintor que, no obstante sus repetidas estancias en París y el prestigio legítimamente conquistado en el último decenio (escrito en 1952), sigue siendo un artista de provincia: lo sostiene Greenberg en su excelente libro sobre Miró con razones convincentes. Ese espíritu provinciano es el que determina la inmadurez, la sencillez, la literalidad del arte de Miró, y también explica su peligroso encerramiento.

Según Zervos, preparaba Miró *collages* de avisos de periódicos para inspirarse en ellos cuando pintaba las *Composiciones* de 1933, y Sweeney cuenta que al mismo tiempo acostumbraba pegar dos o tres postales o ilustraciones triviales al azar sobre una hoja de papel, dibujando rápidamente para que los temas, formas y relaciones entre las imágenes pegadas le sugirieran la composición. Tanto por esos modos de practicar la pintura al azar como por lo que manifiestan directamente sus telas, puede decirse que el automatismo de Miró es manual y por ello, si bien libera su fantasía sensible, no libera la del pensamiento. André Breton le ha señalado esta peligrosa actitud de pintor que se entrega solamente a la pintura y que llega a un automatismo distante de la "química de la inteligencia" propugnada por él; también le advierte que no se fíe demasiado de sí mismo, por grandes que sean sus dones, pues la imaginación es sólo un instrumento. Y acierta, a mi juicio, porque las invenciones formales que proporciona el automatismo, para ser artísticas deben corresponder a contenidos espirituales. Lo mismo que el pintor figurativo se lanza a buscar formas expresivas estudiando cuidadosamente la naturaleza, el pintor surrealista las busca en el inconsciente: me parece que el símil es correcto. Pero así como las formas que conquista el primero no son artísticas, hasta que las vertebra en un mensaje espiritual que a él corresponde como creador, así los logros ocasionales que obtiene el segundo no valen por sí, valen como elementos de un lenguaje que también le corresponde al artista como creador. En este sentido, no siempre Miró consigue la síntesis, dejándose dominar, no sólo por el inconsciente, sino por formas triviales que vienen de la conciencia. Y por ello su pintura, brillante, tentadora, capaz de sumergir al espectador en un clima de agudas sensaciones, se esteriliza como mensaje.

Sospecho que tal manera de crear proviene de su actitud poética. Pensaba que debía ir más allá de la forma para llegar a la poesía, y por eso huye de la metáfora —rasgo surrealista— para obtener la imagen que se basta a sí misma. Pero a menos de entender esta expresión con la necesaria amplitud, se vuelve un sofisma, ya que una imagen sólo puede

bastarse a sí misma si es lo absoluto. La prueba del sofisma la proporciona él mismo, al no poder desprenderse de lo objetivo, aunque sea esa objetividad casi automática del signo infantil, y al apelar en los últimos años a los estímulos del material —la cerámica, la litografía, las superficies rugosas de la tela o del papel de esmeril— desarrollando una veta de sensualidad que había desdeñado hasta ahora.

La comparación con Matisse y con Fra Angélico se impone. Aquél va purificando las mismas formas que le proporciona su experiencia, sin lanzarse al vacío de su propia especulación, porque no puede aceptar otra realidad objetiva; éste purifica las formas que le entrega el pasado medieval, objetividad de lo divino; Miró, en cambio, purifica formas de contenido trivial y al proponerse el jactancioso gesto de extraerlo todo de sí se expone al derrumbe. Por eso se equivocan, a mi juicio, los que hablan de su ideografía, ya que esto es lo que le falta a su pintura, por cuya razón no sólo repite los signos, sino aprovecha de las formas ajenas —contenidos, apoyos—, aunque las convierta de acuerdo con su especial sensibilidad.

Puede decirse que Miró llega a la madurez en el momento en que era más difícil practicar un gran estilo y que debió trabajar casi exclusivamente a sus expensas (Greenberg). Pero la justificación no es tan legítima como parece. Se le abrían grandes posibilidades que cuidadosamente rechaza, porque implicaban el sojuzgamiento de su individualidad. “Me es difícil hablar de mi pintura, pues ella ha nacido siempre en estado de alucinación, provocado por un *shock* cualquiera, objetivo o subjetivo, y del cual soy enteramente irresponsable”, ha declarado, y en su propia confesión se halla la condena, aunque por otros motivos esa pintura de la que no es responsable produzca tantas satisfacciones a las más refinadas sensibilidades.

9. Picasso no es surrealista, ni lo ha sido nunca. Coincide, sin embargo, con el surrealismo —sin referencia alguna a los métodos de exploración del inconsciente— y con los demás movimientos irracionalistas del siglo en una actitud general de concepción de la vida y el arte, pese al acento original que sabe poner en todo cuanto hace, de modo que se justifica el análisis de sus momentos posteriores al cubismo en este capítulo.

En la misma época que estalla Dada, Picasso sorprende con una serie de formas figurativas que parecieron clásicas. Ingres y el *ballet* ruso, el Renacimiento italiano y la Antigüedad heleno-romana, le llevan a detenerse en la figura, inclusive el desnudo y el retrato, esta vez para pintarla o dibujarla con equilibrado respeto. Y lo hace con tanta autoridad que Eugenio D'Ors lanza la peregrina tesis de que Picasso ha encontrado su meta en el italianismo ancestral. El momento parecía oportuno, en efecto, para volver a lo clásico —eran aquellos desconcertantes años de la primera posguerra— y fue aprovechado ciertamente por quienes hablaban de “los excesos del cubismo, el *fauvisme* y otros ismos”, temerosos de recorrer caminos que algunos de ellos mismos habían contribuido a desbrozar. Pero no puede explicarse de igual modo la actitud de Picasso, porque no hubo conversión, como se suele decir malintencionadamente, sino un nuevo encuentro. A mi modo de ver, descubre en las formas naturalistas y clásicas la nota de impersonalidad que poseen y se entrega a ellas, tan fervorosamente como otrora a las del arte negro, para expulsar de sí todo resabio sentimental y crear nuevos objetos concretos en reemplazo parcial de los cubistas, todavía exaltadamente líricos. Sin duda realiza la experiencia a

fondo y en algunas telas es verdaderamente un naturalista, en otras un clásico, pero a medida que se va posesionando de las formas, su espíritu anticlásico rompe los equilibrios y provoca la metamorfosis de las mismas en figuras grotescamente deformadas, destruidas por el instinto la severa dignidad racional de la estructura básica y la correspondiente fluencia del sentimiento.

Ya ha tenido Picasso sus períodos de exaltación instintiva y de calma, pero a partir de 1925 se va liberando de trabas externas e internas y hace del instinto su principal motor de creación. Cuando trueca el principio todavía expresionista de la deformación por el de la conformación, lo evidencia claramente. Quiere crear formas tan concretas como las naturales, pero obedientes a una dinámica poderosa que haga explícito el sentido de cambio constante de la materia. Todo se reduce a ella: los sentimientos, las ideas, las fantasías, hasta el movimiento, que no es para él, elemento de orden, sino energía irracional aniquiladora de las formas visibles, esencia de la realidad. Sin embargo, no hay que engañarse con el instinto de Picasso, que admite el control de una inteligencia instrumental capaz de ordenar el basto nacimiento. ¿Cómo no iba a separarse de los abstractos y los surrealistas? Su instinto no lo conduce a descubrir otra realidad, consciente o inconsciente, sino a presentar la misma realidad que conocemos en sus aspectos posibles, siempre inéditos y cambiantes, los que escapan a toda conceptuación y, sin duda, a toda visión ingenua: un infrarrealismo móvil en permanente estado de metamorfosis. Por eso no abandona ninguna de sus invenciones y se siguen encontrando en cada obra formas que proceden de períodos anteriores, eslabones de una cadena única que, al ser desarrollados, originan paulatina y sucesivamente las nuevas formas.

El proceso es sumamente complejo, hay subidas y bajadas, acercamientos a la intimidad y alejamientos, inclusive la búsqueda de una realidad menos objetivamente material. Alfred H. Barr señala *Las tres bailarinas* (1925) como la obra que revela la entrada del pintor en el inframundo de lo instintivo. A mi juicio, todavía perdura el tono lírico del período negro, apartándose el movimiento de la materia. La importante conquista se problematiza en las curiosas escenas de Dinard (1928), monigotes informes junto a cabinas de baño crípticas en los que halla él secreto de la dislocación, pero son tan inmaduras todavía que sólo se explican cuando en obras posteriores —mujeres y bañistas sentadas, armadas como muñecas algunas (1929-30), naturalezas muertas (1931-32), figuras femeninas sentadas o acostadas (1932) — el dinamismo rítmico se vuelve, al par que más violento y objetivo, menos sometido a las variaciones del sentimiento. No obstante, reaparece éste en la serie de figuras leyendo, dibujando o escribiendo (1934-1935), en las que entreteje con gran seguridad las conquistas del planismo cubista con las del expresionismo espacial, dando la mayor importancia a la sensualidad de las curvas, la pastosidad de las sustancias, el mordiente expresivo de los trazos, como si hubiese sentido el sueño de las emociones superindividuales.

Es posible que haya sido la etapa más trágica de su vida. Ensaya diversos modos de expresión, pasa de la pintura a la escultura y vuelve a la pintura, alterna entre el cubismo, el naturalismo clasicista y el monigotismo, todo con una potencia que sólo espera el momento para estallar. ¿Qué camino seguir? Porque si bien había logrado una extraña objetividad por el dominio de los sentimientos, la realidad era su apoyo y la materia su vehículo.

¿Necesitaba encontrar otra realidad objetiva? Tal vez no fuera necesidad, pero la encuentra en la tradición hispánica. Ya el toro y la corrida, el caballo y el minotauro le venían subyugando, pero apenas se inicia la lucha en España adquieren toda la vigencia alegórica que era menester: el toro será el símbolo del poder y la brutalidad —el agresor— y el caballo será la víctima, el que sufre las transformaciones. Su pintura recibe una nueva carga de emoción, profunda y ancestral, popular, que se exterioriza en dos obras maestras de 1937: *Sueño y mentira de Franco y Guernica.*

Picasso siente el tremendo sacudón que provoca la felonía de la casta militar en España, pero en vez de expresar sus sentimientos por medios representativos, que hubieran sido necesariamente localistas y subjetivos, aprovecha de sus formas desnudas para que aludan a los hechos con impersonalidad y cobren por la justeza de la alusión carácter de símbolos. En uno de los estudios para *Guernica*, por ejemplo, respeta la forma de la cabeza de mujer, pero el trazo angular que construye la frente y la nariz y el trazo curvo que construye la barbilla y el cuello, la comprimen de tal modo que se siente una fuerza interior de sujeción tiránica en el orden sentimental; luego, se abre la boca emergiendo unos dientes poderosos que parecen de animal en una caverna de claroscuro, y el contraste con aquella severidad de los trazos es tan violento que se vive el sufrimiento que expresa con ella como si fuera una explosión; en cambio, los ojos, las fosas nasales y la oreja son anotados con signos casi planos, junto a otros que indicarían rectos caminos de las lágrimas, estableciendo relaciones, signos que subrayan y enriquecen la expresión de la boca sin distraer la atención; y todo se presenta como una vaga configuración geométrica que asegura la impersonalidad, aunque al mismo tiempo la movilidad se refiera al hecho humano particular. Así el sentimiento no se manifiesta como vibración superficial de un objeto sino como forma estructural, más bien como la imagen del dolor que como la de una mujer dolorida. Merced a tal procedimiento, la mujer de fauces abiertas, el caballo echado y el minotauro, así como la otra figura de mujer avanza con su busto como un viento, en *Sueño y mentira de Franco*, la misma que reaparece en *Guernica* junto a la cara impasible del toro y la lastimera del caballo, ya no son simples alusiones al drama español, sino invenciones que habrán de quedar como modelos para expresar el dolor humano, un dolor elemental y bárbaro.

El invento no surge al acaso. En *Guernica* especialmente confluyen modos expresivos de antes: el sentimiento del periodo azul se universaliza, el dinamismo del período negro se hace más consciente y menos instintivo a causa del contenido que lo determina, la yuxtaposición e intersección de planos del período cubista se vuelve monumental en el juego de luces y sombras, lo grotesco de las formas seudoclásicas subyace en todas las figuras. Y todo lo que se advierte en el gran panel: simultaneísmo y multiplicación de puntos de enfoque, deformación, fuerza de los contrastes, si bien no constituyen modos expresivos de un horror individual, tampoco destacan una actitud imperturbable: se siente que se está frente a una arquitectura sólida, de emociones colectivas, libre de toda trivialización en el gesto o el ademán, libre también de toda sensualidad por el predominio de la línea y el empleo de la grisalla.

En estas dos obras de 1937 culmina su barroquismo, tan peculiar como para manifestarse al mismo tiempo con caracteres de limitación. Si por una parte es la resolución

del dinamismo metamorfósico, por otra ese dinamismo se fija en lo intemporal; si por una parte esa quintaesencia del dolor y la mansedumbre parece referirse a una capacidad de sufrimiento o de resignación que trasciende lo humano, por otra encalla tan en lo hondo del hombre de carne y hueso como para que se la considere atributo del ser. También la inestabilidad y la transformación caracterizan al barroquismo español del siglo XVII, pero las formas que son expansivas en éste a fuerza de ser movidas por sentimientos individuales, se comprimen en esquemas definitivos en el arte de Picasso, tan sólo comparables con los grabados de Goya.

Desaparece el impulso épico, empero, y vuelve a pintar figuras de mujer, cada vez más grotescas, extremadamente violentas de color, animadas de hondo patetismo, aunque el tema no parece justificarlo, terriblemente materiales. Se diría que después de la experiencia alegórica retorna a las cosas: las figuras de cestería, cabezas y reunios de mujeres, figuras femeninas sentadas o de pie, desnudos reclinados, naturalezas muertas, escenas de interior, la serie de los gallos y de los paisajes urbanos. Son trabajos hechos durante la guerra mundial, que sólo es aludida por la exasperación de la factura. El lenguaje se vuelve agrio, aunque no hermético, pero resulta menos comprensible, porque llega a la capa más profunda de su realidad, donde queda eliminada cualquier concesión al gusto y toda incitación al pensamiento; una realidad, sin embargo, hondamente sentida y por ello cargada de resonancias psicológicas. Inclusive ha perdido el pintor su imperturbabilidad y pese a que no manifiesta sus sentimientos por los medios habituales, se los siente presionando de manera indomable. ¿Por qué resultan incomprensibles entonces? Porque esa tremenda emotividad ya no se revela ni siquiera en la alegoría —medio siempre más fácil de penetrarla— sino en la distorsión de la forma, las caras de doble o triple faz, la unidad de vibración entre el fondo y la figura, los planos que se cruzan, el estremecimiento de la materia, los ritmos variados que pueblan el espacio de la tela. Si el espectador no los percibe, atado a inaplicables principios lógicos, no sólo se le escapa la oportunidad de captar el sentimiento primario que se desprende de cada forma, la sustancia viva de la emoción; tampoco percibe el equilibrio que establece entre esos elementos irracionales —violentos, incontenibles, inexplicables— y los racionales, ya que no deja de representar el mundo real, y de construir en un espacio abstracto que afirma el valor inmanente de la vida.

Podrían señalarse a lo largo de la historia momentos similares de catástrofe que han determinado la eclosión de parejas formas —pienso en los grabados que adornaban el *Ars Moriendi* del expirante Medievo y en el Cristo tenebroso y sangrante de Grünewald en Isenheim— mas no conozco un documento de tanta fuerza como el que proporciona Picasso en esta época, al hacer vivir en una calavera, en una mujer ante un espejo, en un desnudo apenas reconocible, en un vaso de gladíolos, la inmensa desesperanza de nuestro tiempo, sin alusiones literarias, filosóficas o políticas, sin esteticismo alguno, tan sólo por la capacidad de infundir ritmos de inframundo a la materia, dócil en sus manos.

A ese período de exaltación dramática le sigue un nuevo ascetismo, aunque mezclado con sensualidad e ironía. En Antibes, se ha dicho, Picasso reencuentra a Grecia. La afirmación es exagerada, pues los dibujos y pinturas que hace allí, en 1946, se destacan por una movilidad ajena al espíritu helénico, pero de todos modos se advierte la impregnación al menos mediterránea. No en todas las obras —ya se sabe cuán difícil es

generalizar tratándose de Picasso—, pero en una serie de dibujos del fauno, el sátiro y el centauro, la línea recobra sus derechos sin pureza, sin elegancia, conservando una dura e imperfecta vibración que recuerda expresiones más viejas de la humanidad; en *Pastoral*, con una necesidad de acentuar la composición en arabesco tan sólo compensada por la materialidad de los grandes planos de color. La dislocación y otros procedimientos conocidos reaparecen, pero con espíritu diferente, ya que Picasso vuelve a apoyarse en ciertas formas del cubismo curvilíneo y su alma siente una fuerza lírica que reemplaza la fuerza dramática. Otras obras del mismo período son más complejas: naturalezas muertas y desnudos tratados en planos según el mismo criterio, otras más empastadas, figuras que se emparientan con las grotescas de años anteriores, más lineales y torpes, o figuras y naturalezas muertas en las que insiste sobre la triangularidad de algunas formas en contraste con la redondez de otras. Y por si no fuera suficiente, en ese año fundamental descubre en Vallauris la alfarería, y se dedica a producir cientos y cientos de vasos, platos y cacharros de las más variadas formas, animado de un espíritu barroco preñado por el signo que no reconoce ningún ascetismo.

Luego, vuelve a las andadas, obsesionado por el tema de la madre y el niño, mezclando formas y procedimientos que provienen de su propio pasado, en cuadros si se quiere los más grotescos y bárbaros que ha pintado, tras los cuales se adivina, sin embargo, una cierta falta de autenticidad, como si se estuviera defendiendo de sí mismo para no caer en la tentación de representar lo real y lo verosímil, como si se estuviera cegando la fuente de imaginación infrarreal que lo ha sostenido hasta ahora (escrito en 1952). No es de extrañar, pues, que la nueva posición se afirme en las obras de 1950 y 1951: pinta paisajes naturalistas y expresionistas, figuras con caracteres similares a los del período anterior, pero en las que subraya las notas representativas, y remata su faena en la reciente *Masacre en Corea*, panel de óleo sobre madera en el que sigue la tradición de Goya y de Manet, presentando un grupo de madres con sus niños en el acto de ser fusiladas por un piquete de autómatas disfrazados con armaduras medievales. Pero tampoco olvida la cerámica: figurillas de mujer que parecen cretenses o chipriotas, cabezas humanas que oscilan entre Oriente y Roma, vasos en los que identifica la pureza flexible del cuerpo femenino con la pureza del gálibo; ni la litografía, que se transforma en campo de experiencia de su espíritu atormentado.

Habría que tener un conocimiento más profundo del que tengo y un espíritu minucioso de cuya eficacia dudo, para ensayar la clasificación objetiva de las diversas expresiones de Picasso en los últimos años. No sería la postura correcta, por otra parte. Lo que interesa es descubrir el espíritu que lo dirige, desentrañar direcciones del alma que no tiene interés de revelar, discutir la posición estética en que se va encontrando a la luz de ciertos principios generales del devenir cultural, a mi juicio irrenunciable.

Y bien, creo que la afiliación al Partido Comunista ha modificado su arte más profundamente de lo que cree. Sería absurdo pensar que Picasso iba a aceptar los postulados del realismo socialista y bien lejos está todo cuanto hace desde 1945 de la torpe pintura soviética. El problema es más fino y se vincula con el carácter total del arte de Picasso, el que corresponde a un materialista, punto de afinidad con sus compañeros de partido. Ese espíritu materialista que se denuncia en el apego a las cosas —como punto de

partida, mientras dura la elaboración y en el punto de arribo— parece extremadamente variable: hoy Picasso es naturalista, mañana es neoclásico, pasado mañana es expresionista, otro día parece racionalista y al siguiente es un rabioso instintivo, etc. Pero si sé examina cuidadosamente su copiosa obra, dejando de lado el aspecto temático, para limitarse a los modos de creación impuestos por él mismo, se descubre que las variaciones se deben a los apoyos que encuentra, los cuales le sirven para ensayar una actitud espiritual opuesta a la que expresan los apoyos. ¿En qué consiste esa actitud? Aquí es donde se advierte la más tremenda contradicción, ya que infunde a esas formas una energía instintiva, impersonal en cuanto tiende a separarse de toda confluencia sentimental, extremadamente dinámica y por ello destructora de la forma básica, pero en definitiva subjetiva. De aquí procede la impresión extraña que producen las telas de Picasso, particularmente las lechadas después de 1925: se siente la' presencia del objeto —materia y forma íntimamente unidas—, pero también se siente cómo los ritmos disgregan el objeto; una curiosa actitud dialéctica sin finalidad que no conduce a descubrir ninguna zona de la realidad, sino a una especie de aniquilación final. Sospecho que esa faena de autoaniquilación hubiese continuado de no haberla evitado la afiliación política. Al encontrarse, en efecto, con un dogma que lo apoya y que se apoya en las cosas, se siente revigorizado para volver a ellas, a veces rozando el naturalismo, más en la escultura que en la pintura, a veces exagerando por espíritu polémico la violencia expresionista. El hecho es que vuelve a ellas para anclar definitivamente, después de un largo rodeo, en la pintura que le exige el partido: *Masacre en Corea.* Lo curioso es que en ella no se produce el mecanismo de choque aludido: Picasso representa esta vez, no traspone, ni construye. La obra no me parece valiosa incluso desde el punto de vista de la expresividad de cada forma y de la composición, pero lo que interesa destacar aquí es que esa falta de valores sensibles, debida a la ruptura de su mecanismo de creación, viene a señalar el círculo vicioso en que se mueve este hombre, quien se jacta de pintar sólo las cosas que ama y, por otra parte, lleva cincuenta años luchando para lograr una expresión impersonal y objetiva, sin descubrir, pese a su genio, el absoluto que es menester para que la creación adquiera su verdadero aliento inextinguible. Por eso su posición es trágica, agónica, quizá menos, empero, en la última década, entregado como está a realizar por anticipado el inventario de sus creaciones, apoyándose en Velázquez o Delacroix o Manet; sin crear nada nuevo pero manteniéndose vivo (1974).

Cabe una meditación ante la parábola en que se resuelve el arte del más grande inventor de nuestro siglo. “Todo el interés del arte se halla en el comienzo. Después del comienzo, ya es el fin.” Estas palabras de Picasso sirven para juzgarlo. Todo el interés del arte se halla en el comienzo —le respondo— siempre que la idea inicial se desarrolle con fecundidad, del mismo modo que todo el interés de la vida está en el niño, siempre que se desarrolle y culmine en el adulto. Y lo que es comienzo en el arte como en la vida, nunca es el fin; cl fin es algo que debe estar 'implícito en el comienzo, como un valor absoluto que orienta el fluir de la vida. Creo que al anárquico Picasso, hombre de inteligencia instrumental pero no especulativa, le obsesiona, sin embargo, esta falta inicial de sentido de lo absoluto. Por eso encuentra a su paso arte y hombres, paisajes y cosas, a los que se prende como áncora de salvación y a los que destruye con salvaje genialidad. Gracias a esos encuentros, su arte de impersonal objetividad se llena de sentido, aunque cambien los apoyos. Y hay un momento en que toca la verdadera solución —el cubismo—, del que se

aparta porque erróneamente cree que “después del comienzo, ya es el fin”. Luego, sigue dando tumbos, y cuando se cierra el ciclo, si su arte parece más débil, no es porque haya cambiado él, sino porque esta vez una coraza de hierro aprisiona su espíritu, sin permitirle siquiera la expansión del instinto, aunque no lo sepa, o si lo sabe, crea haberla superado. Tampoco Fausto pudo sobrevivir a la venta de su alma al diablo.

VIL CONCLUSIONES

1. En el proceso descrito se observa que, a pesar de la fuerza de invención de cada uno, los pintores del siglo han tenido suficiente unidad de intereses como para constituir grupos. Es cierto que algunos todavía tratan de imponer un lenguaje individual con mayor o menor energía de coacción social, a la manera del siglo XIX, pero más importantes son los esfuerzos de quienes tienden a extraer de la realidad, contemplada en sus aspectos generales, un lenguaje universal mediante el esfuerzo común. Aún no puede hablarse de éxito —mientras no se rompan los esquemas de creación regidos por la voluntad individualista—, pero no se impondría en las generaciones de hoy la necesidad cada vez más sentida de ese lenguaje universal, si las anteriores no hubieran anticipado los planteamientos correctos. De modo que, al contemplar estos cincuenta años de pintura, es fácil ver que se viene corriendo en pos de un estilo.

Sé que no se puede aceptar esta conclusión sin reconocer la licitud de algunas exclusiones, especialmente de artistas de calidad reconocida. ¿Qué se entiende por calidad artística? El vocablo no tiene acepción rigurosa —calidad o cualidad, que no son sinónimos, tienen acepciones diversas aun en filosofía—, pero se lo emplea con carácter estimativo para designar el conjunto de cualidades, de una obra o de un artista, que escapan a la conceptualización, de acuerdo con un principio de origen bergsoniano. Cuando se dice de un artista que tiene calidad se quieren destacar, en efecto, ciertas cualidades propias de la materia que emplea, del mismo modo que se destaca la calidad de un género, de una piedra o de un papel por las notas que los distinguen de lo vulgar. Pero hay también referencia a las formas: el artista de calidad es el que revela sensibilidad inédita, capacidad de imaginar no corriente y más que nada potencia peculiar para expresarse. Algunos sofismas comunes proceden de este modo de enfocar el problema de la estimación artística: que el tema no tiene importancia, que la forma plástica tiene valor propio, que no importa qué se expresa sino cómo se expresa, que sólo existe la pintura, etcétera. Son sofismas porque pretenden fundar el arte en instancias de subjetividad que no tienen la necesaria coherencia para ser creadoras. ¿Qué propósitos formales de unificación pueden descubrirse en la pincelada o en la textura de la materia o en la imposición de un acento a la forma conocida? Sólo se ve, en estos casos, la afirmación de una personalidad, y aunque es mucho, la *conditio sine qua non* del arte, no es todo; falta esa nota expansiva de la forma que la convierte de signo de una cosmovisión individual en signo dé una cosmovisión universal. El artista que se conforma con refinar su sensibilidad, sus sentimientos y su fantasía, sin conectarse con los intereses de los demás, se encierra en una peligrosísima soledad, debilita el arte como lenguaje y elimina la estimación como juicio. Porque si el arte debe ser juzgado por las calidades de la materia y de la forma, con prescindencia de toda objetividad, el juicio no es juicio al fundarse en las correspondientes afinidades de sensibilidad, sentimiento y fantasía: variables, caprichosas, sujetas a todos los vaivenes,

aunque apunten hacia zonas profundas. Digo apunten porque no arriban a la verdadera realidad, mientras la idea no les dé forma; en tal caso, ese juego de emotivas y permanentes trascendencias —por la sensibilidad, el sentimiento, la imaginación— incapaz de transformarse en lenguaje, se sublima en la inmanencia de un ente que no puede ser postulado sino como valor objetivo y absoluto. Sólo entonces la simple opinión de gusto se vuelve juicio de valor.

Con el vocablo estilo, en cambio, se pretende definir un producto de elaboración colectiva que se funda en una objetividad —la naturaleza o la geometría en sus múltiples variantes— tan válida como para imponerse naturalmente con la vigencia que le presta la admisión de lo verdadero en el plano de la inconsciencia. Estilo es sinónimo de lenguaje, pues sólo cuando el artista sigue esos caminos sugeridos espiritual e inconscientemente por un ente que no se inmoviliza pero si se objetiva, su mensaje es comunicable, y por ello implica la adopción de un repertorio de formas que se vuelven símbolos constructores de la realidad, así como la sujeción de la materia y los modos de tratamiento de la misma —sensibilidad, sentimiento, fantasía— al espíritu simbólico que las produce. Lo que significa que las virtudes de expresión individual son medios para alcanzar un fin y que ese fin es social. Cuando digo que el fin es social no sugiero que el artista deba expresarse mediante la representación alegórica de intereses que, por importantes que sean o parezcan, son pasajeros, al menos cambiantes, lo que siempre significaría particularización o generalización superficial de los contenidos; sugiero que debe expresarse con sentido de generalización tan profunda como para que desaparezcan las notas de inmediatez y se mantenga esa parcela de verdad que orienta la vida aun en los momentos más caóticos.

Tampoco ha de entenderse esta antinomia entre calidad y estilo como una lucha irreducible entre contrarios: es la potencia de intuición sensible, de sentimiento y sobre todo, de imaginación la que abre caminos, necesariamente individuales en su iniciación, mas las formas que se crean de tal modo no son valiosas sino en la medida en que se transforman en paradigmas, en estilo por tanto. “El estilo es un alma común que se manifiesta en todo acto creador, es la predestinación colectiva de toda actividad personal de un artista”, ha escrito Wladimir Weidle. Por eso, cuando la comunidad se disgrega, cuando desaparece el alma común también se disgrega el estilo, y sólo queda la posibilidad de que el artista se cree para sí mismo una regularidad que no es estilo, sino manera, lo que sucede en los períodos que se pueden llamar románticos, el siglo XIX por ejemplo. En el nuestro la disgregación es más aparente que real. Si creyera en el desquicio de la vida y en la impotencia del hombre para superar las fuerzas que lo detienen, me inclinaría como tantos a estimar la pintura por los recursos de sensibilidad, sentimiento y fantasía que revele, pero como veo la otra cara de la realidad, a la que considero verdadera, fortifico mi fe en el contacto con quienes intentan imponerle un estilo. He aquí, pues, los motivos que me mueven a hablar en este libro tan sólo de los que conducen a crearlo.

2. El caso más discutible de exclusión es el de Pierre Bonnard. Podría haber figurado en este panorama por razones de prestigio y de edad, pues muere en 1947; no por razones de estilo. Su concepción biológica y sensible está cerca del panteísmo impresionista y del sensualismo que se persigue en la pintura francesa desde la Escuela de Fontainebleau hasta Renoir. Sin duda es uno de los más grandes coloristas del siglo y no

pueden desconocerse las notas de modernidad que presenta su pintura en los últimos quince años, pero si se trata de señalar sondeos en la realidad de nuestro tiempo que lleven a la creación de signos opuestos a los del naturalismo romántico, ¿se lo puede incluir entre los inventores? Incluso cabe destacar la profunda influencia que ha ejercido y ejerce sobre muchos pintores jóvenes europeos y americanos, que ven en él un maestro antirretórico capaz de crear formas expresivas absolutamente inéditas. Pero esta misma manera de ser y esta influencia confirman la exclusión, pues revelan que sus mecanismos mentales actúan siempre sobre la experiencia sensorial. "El color se razona más que el dibujo", decía, demostrando que pensar no era para él más que intensificar el valor de cada tinta, su densidad o su transparencia, por cuya razón, no obstante las modificaciones esenciales de la *mise en page* que introduce en el cuadro de caballete, jamás siente la necesidad de cambiar los temas heredados, y en su retiro, así como no le embargan las tristezas y amarguras en las que fue rica la última etapa de su vida, tampoco concibe la euforia de vivir más que en el contacto con la naturaleza y el hombre natural. No intuye la posibilidad de una nueva estructura vital y permanece encerrado en un esquema plástico que no hace sino perfeccionar durante cincuenta años.

Menos problemáticas son las demás exclusiones. La de André Derain, desde el momento en que regresa a un seudoclasicismo formulario; la de Maurice Utrillo, ejemplo de buen pintor del ochocientos, dormido en la evocación de un Paris secular que expira a la par de su alma, o la de Dunoyer de Segonzac, agotado en su pequeña *trouvaille* de expresión materialista del color y de dinámica naturalista de la línea. La de los componentes del *Novecento* italiano, no obstante el alto vuelo lírico de Giorgio Morandi, la fuerza dramática de Mario Sironi, el extraño primitivismo egipcio-romano de Massimo Campigli, la frialdad misteriosa de Felice Casorati, el panteísmo contagioso de Arturo Tosi, la gracia dieciochesca de Filippo de Piscis. La de los expresionistas belgas, con esa figura de singular relieve que fue Constant Permeke, especie de Courbet desorganizado de nuestro tiempo, y la no menos singular de Gustave de Smet, uno de los pintores más finos de Europa. La de un trágico popular como el español José Gutiérrez Solana, que supo presentar el estrecho mundo de la provincia en su más vivida esencialidad. Todos excelentes pintores desde el punto de vista de la calidad. ¿Por qué, sin embargo, se agotan tan rápidamente? ¿Por qué no se pueden comparar, en ningún caso, las obras que pintan en los últimos años con las que pintaron en la adultez? No les falta sensibilidad, ni sentimiento, ni imaginación —cada uno sabe ser tan personal como para ser inconfundible — pero sólo llegan a crearse una manera destinada a agotarse a medida que se agotan las fuerzas naturales del espíritu y el cuerpo. También Picasso, Klee, Kandinsky o Matisse han creado maneras, pero éstas no responden a reacciones personales de la sensibilidad sino a urgentes necesidades del espíritu común, y por tal razón colaboran en la creación del estilo, superando largamente el pequeño gusto de una clase socialmente desvitalizada. A mi juicio, aquellas son expresiones de provincianismo cultural en momentos que el mundo se endereza hacia soluciones universales: esa misma necesidad que sienten los críticos de explicar los valores por razones locales —la tierra, las costumbres, las tradiciones, etc.— constituye la mejor prueba del carácter anacrónico que los domina. Nadie olvidará las naturalezas muertas de Morandi o los paisajes de Permeke; Derain puede estar seguro de que no se le negarán las espléndidas dotes que posee; Gutiérrez Solana seguirá siendo la

expresión más honda de una España feudal; pero cuando el mundo alcance un nuevo grado de cristalización y por tanto un estilo, con esas obras quedará el testimonio de hombres de verdadero talento que no estuvieron a la altura de las circunstancias. Menos generosa va a ser la posteridad con los mediocres que se parapetan en posiciones tan llenas de tradición como vacías de sentido; neohumanistas, neorrománticos, neoclásicos, neonaturalistas, neorrealistas, nombres tras los cuales se esconde la falacia de retóricos, pusilánimes, ingenuos y miopes.

3. La voluntad de estilo en los pintores contemporáneos se define ante todo por el deseo de suprimir la naturaleza como fundamento objetivo —en los movimientos racionalistas de manera más evidente que en los irracionalistas— pues a consecuencia de que se destruye en nuestro tiempo esa identidad entre naturaleza y realidad que justificó el naturalismo del siglo pasado, la realidad del espíritu enfrenta la realidad de la naturaleza. Como es lógico, recae entonces el acento creador en el sujeto —en general, la pintura del siglo xx es subjetivista con la diferencia respecto al subjetivismo romántico de que se condensan los afanes en la búsqueda de una nueva objetividad—. No hay contradicción ni juego de palabras. El artista no es un creador absoluto, necesita apoyos y puesto que no concibe más la creación como fenómeno de experiencia, debe encontrarlos fuera de la naturaleza. ¿Dónde? Es una nueva concepción de lo absoluto, lo que reactualiza el problema metafísico, latente mientras la naturaleza proporcionaba, junto con los modelos visibles, el implícito fundamento positivista. Tal es la segunda conclusión que lícitamente puede inferirse del análisis realizado: la creación pictórica se ha vuelto militantemente metafísica, de modo consciente o inconsciente, y por ello lo que más interesa es discriminar cómo la subjetividad liberada de la naturaleza ha intentado crearse esa nueva objetividad.

En las direcciones irracionalistas, las fuerzas de control de la subjetividad se reducen a dos fundamentales: el instinto y el inconsciente, a las que se agregan como fuerzas secundarias, la fantasía, la transfiguración ingenua y el folclore. Dominados por el afán de expresar lo inédito, lo espontáneo, lo que no obedece a razones y se enriquece en la dimensión existencial, ¿descubrieron los pintores irracionalistas la instancia objetiva que sirve de base a la creación en lugar de la naturaleza? Se dirá que hay contradicción al formular la pregunta, ya que el irracionalismo se manifiesta como exacerbación de la temporalidad, pero ¿puede ser evitado el punto de partida estable mientras se pretenda que el arte sea lenguaje? Se confirma que no cuando se contemplan los resultados: tanto el instinto como la ingenuidad o la fantasía no se desprenden del mundo real, concreto, de modo que no han permitido la superación del naturalismo, y el inconsciente con sus méritos propios de exploración —el azar, el automatismo y el sueño— no ha dado los frutos que se pudieron esperar. De aquí derivan las vacilaciones en estas tendencias y los resultados que serian magros si no fuera por algunos genios de la creación individual.

En los movimientos racionalistas, el proceso aparece dominado por el principio de la abstracción, en torno de la geometría como elemento de nueva objetivación de la realidad. Abstraer es aislar un factor o aspecto del objeto, al que se considera fundamental y sobre el cual se generaliza, desdeñándose los demás; factor inmaterial que se resuelve, en la abstracción pura, en un juego de relaciones matemáticas, el cual tiende a transformarse por sus caracteres de objetividad, no obstante su origen humano individual, en el fundamento

del arte llamado abstracto. Todavía es una geometría empírica unida a un lirismo inconsciente en el cubismo, unida a un materialismo dinámico y actualista en el futurismo y con una clara tendencia a la desmaterialización en el irradiantismo; adopta caracteres de sensualismo cromático en el orfismo y encuentra su primera formulación como geometría enedimensional en Kandinsky y con caracteres más estrictamente científicos aunque sin salir de la geometría euclidiana en Mondrian. ¿Arte abstracto, no figurativo, no objetivo, concreto? Ninguna de las expresiones es acertada, porque en vez de tomar en cuenta el espíritu que dirige a los creadores, se refieren al hecho de la representación —menos importante que el de cómo se reemplazan los objetos de representación— o bien a la condición material del signo. La primera, a pesar del peligro de confundir la abstracción empírica ingenua y la conceptual, productos de una generalización elemental o científico-natural, con la abstracción mental que supera la experiencia y se mueve en un campo de absoluta especulación, me parece la más apropiada. También en esta tendencia abundan las vacilaciones y sólo se puede concluir en que se han echado las bases para que se desarrolle en nuestros días (escrito en 1952) un arte de fundamento matemático.

4. No se puede ignorar la acción de gobiernos y partidos políticos: paralizante a veces o solapadamente perturbadora, casi siempre con tendencia a la esterilidad, a pesar de que se ejerce frecuentemente más en la prohibición que en la exigencia. Los gobiernos dictatoriales se han opuesto en bloque al arte moderno, obedeciendo a esa reacción atávica que experimenta el bárbaro en presencia de formas superiores del espíritu que no puede compartir, feliz de imponer una idea, aunque por ser impuesta ya nazca como fórmula y esté muerta. Los democráticos no intervienen ostensiblemente y cuando lo hacen es para apoyar las tendencias conservadoras que conforman el pobre gusto de burguesías extenuadas, pero al menos permiten que se desarrollen las ideas renovadoras. En algunos países, Francia e Italia después de la liberación sobre todo, más decisiva es la influencia del Partido Comunista, cuya prédica origina una pintura naturalista, seca y ramplona, hecha para endiosar políticos y generales, como la peor pintura burguesa del siglo pasado, o para destruir con el pretexto de la revolución todo germen espiritual. Las masas, por otra parte, y aun las minorías cultas que no tienen relación directa con el arte moderno, lo consideran incomprensible y, llevadas por una fraseología que difunden periódicos y revistas, no vacilan en oponerse con la misma violencia. Así, el problema político se confunde con el social y el frente que se le hace a la pintura de vanguardia es cerrado y militante.

¿Cuáles son las objeciones? Se dice ante todo que los artistas de vanguardia se evaden de la realidad. La expresión es vaga y equivoca. En un siglo como éste, en el que la vida no tiene denominador común, ¿qué significa adherirse a la realidad o evadirse de ella? La realidad no puede ser sino objeto de exploración, ya que nada le es dado al artista y todo debe ser inventado. Tal punto de partida permite percibir la raíz de la disidencia. Los fariseos del arte, alentados por una idea groseramente materialista, creen que basta seguir pintando retratos, figuras, paisajes, naturalezas muertas, etc., sin que parezcan advertir los cambios determinados por las más diversas concepciones espirituales a través de los siglos. A otros les gustaría que se reflejaran los dolores del mundo, olvidando que todo cuanto ha deseado y creado el hombre se debe a la necesidad de construir la vida, no de destruirla, y que el arte ha sido el gran vehículo de esa construcción. Esto es lo que saben los pintores modernos y por ello tratan de expresar, por medio de imágenes y signos, no los aspectos

exteriores de la naturaleza y la vida humana, que han dejado de ser soportes del espíritu, sino las actitudes esenciales: han comprendido que la realidad de nuestro tiempo acusa una permanente lucha interior, más enérgica y profunda que la exterior, entre fuerzas de personalización que desembocan en el desorden bajo el signo del irracionalismo y fuerzas de despersonalización que desembocan en el orden bajo el signo del racionalismo; y al ensayar soluciones que superan la contradicción construyen la realidad con los elementos positivos de la vida de modo más certero que si se limitaran a representar al hombre y su circunstancia, simplemente porque "el hombre merece consideración sólo como instrumento por medio del cual adquirimos el conocimiento del universo", como ha dicho Bertrand Russell. Puede argüirse que sólo registran estados de espíritu sin tomar partido, mas ¿puede el arte ser polémico y didáctico? El partido que finalmente tomará, cuando se constituya el estilo del siglo, no será político, ni estará sujeto a las exigencias pasajeras del cuerpo, ni obediente a los variables sentimientos de la época; será afirmativo y metafísico en cuanto sea capaz de dar una versión vigente de lo absoluto, y entonces se verá si estaban adheridos a la realidad los que pretenden repetir formas envejecidas y los que se embarcan en las contingencias del diario vivir, o los que tratan de crear símbolos nuevos y definitivos. ¿No está a la vista toda la historia del arte para demostrar que es la única actitud legítima?

También se objeta que los pintores de vanguardia sirven a la burguesía. El planteamiento es erróneo, pues los que sirven, tanto a la burguesía como al proletariado, no son artistas. ¡Y vaya si los hay! El verdadero artista siente la presión del medio social y político tan intensamente que lejos de servirlo, lo que implicaría sojuzgamiento, descubre sus móviles espirituales y con base en ellos lo reconstruye dándole la estabilidad y la coherencia que no puede tener en su permanente fluir. Si el momento es burgués o aristocrático, religioso o absolutista, su obra lo reconstruirá con tales caracteres, pero no porque sirva a la burguesía, la aristocracia, la iglesia o al monarca, sino porque extrae de esa realidad la partícula de verdad que posee. Ningún estamento social tiene en nuestro siglo suficiente densidad como para que un artista reconstruya la realidad fundándose en él; por eso domina la tremenda anarquía descrita, que constituye el carácter más sano de la pintura contemporánea: se ahogan los mediocres, es cierto, pero retienen su libertad los inventores para augurar el porvenir.

El problema del divorcio entre las masas y el arte es más complejo, a pesar de que los futuristas, los surrealistas Mondrian y hasta el mismo Klee buscaron el apoyo de las primeras. Ninguno de ellos, ni los otros, se ha propuesto crear un arte de minorías, entre otras razones porque no existen ahora como antes las minorías cultas, de modo que el divorcio se debe a razones más profundas que las derivadas de la simple contemplación de un cuadro. No obstante, se acostumbra explicarlo, o bien por la culpa de los artistas, o bien por la incultura de las masas.

El pintor moderno no es culpable porque su misión no consiste en crear formas a gusto del consumidor, lo que rebajaría enormemente su faena espiritual. Él expresa el sentido de la vida en un plano de vigencia absoluta, tomando en cuenta las necesidades de la sensibilidad, el sentimiento o la fantasía de los hombres sólo en la medida que revelen lo esencial. Si su tarea es llevada a buen término, lentamente esas formas penetran en la vida de los pueblos y entonces llega el momento en que las reconocen como expresivas. No es

tanto una relación de causa a efecto la que se establece entre la vida y el arte, como piensan los deterministas, sino una relación dialéctica de fuerzas que se oponen y que llevan a una síntesis reveladora del valor. Basta el análisis de cualquier desarrollo iconográfico para que se comprenda el curioso mecanismo de esta relación. Muchas formas son propuestas en cada período histórico, como las que proponen los pintores de vanguardia en este siglo; pocas son las que triunfan en el momento de la síntesis, que aún no ha llegado para nosotros. Por eso el juicio sobre cada tendencia y cada creador ha tenido que ser problemático en este libro, porque más importa descubrir un planteamiento o un aporte que la imposible aceptación total; por eso también el arte de nuestro siglo es tan rico en fermentos y tan pobre en resultados, lo que demuestra su vitalidad y permite abrigar esperanzas.

En cuanto a las masas, jamás gozarán ellas de un arte aprendido por cualquier medio educativo. Por lo menos no han necesitado de tal educación en las épocas de esplendor artístico. No se trata de una educación especial para la estimación del arte, sino de una educación general, una actitud general más que una educación, que conduzca naturalmente a ella. Las masas no se ocupan de la pintura porque ésta no las satisface, ni las puede satisfacer, y cuando se interesan por la pintura más adocenada y vulgar que le proporcionan artistas venales, es simplemente porque se les inyecta el virus de falso culturalismo. Razón tienen muchos artistas cuando afirman que su arte es para las minorías, sólo se equivocan al pensar que pueda ser gran arte, como se equivocan tantos educadores y sociólogos que piensan en la posibilidad de provocar un acercamiento entre los dos términos. El acercamiento se producirá, sin duda alguna, pero con modificación tan esencial del arte y de las masas como para que cueste trabajo reconocer los caracteres, del primero y la actitud de las segundas: entonces se verá que las masas comprenden y estiman el arte que se les proporciona, cuando llegue la síntesis aludida, y que en él quedan vagas resonancias de las experiencias realizadas vaya a saber durante cuánto tiempo más. El proceso se irá cumpliendo lenta y seguramente hasta que se resuelva como problema vital, no como restringido problema estético.

5. Las soluciones comienzan a esbozarse primero en el terreno de los hechos. En efecto, lo que se ha venido eliminando en la pintura de tendencia racionalista, especialmente a partir del cubismo, hasta dejarla reducida a un sistema de signos o formas geométricas, son los elementos que servían en la pintura de la Edad moderna para expresar la intimidad individualista —en el marco de la naturaleza o de la ciudad— y que convertían el cuadro de caballete en un microcosmos. Si los pintores se alejan de la naturaleza y el hombre en su condición material, si evitan toda referencia a circunstancias ideológicas, políticas, sociales» si abominan de los sentimientos comunes y suprimen los modos habituales de expresarlos, es porque sienten la crisis de una concepción del mundo —a hechura y semejanza del hombre— que los lleva a buscar valores más universales, como se ha visto, en la geometría. No significa que hayan dejado de ser sensibles o que no tengan sentimientos, como se afirma tan a menudo; significa que la sensibilidad y el sentimiento se orientan hacia una meta que no es el hombre mismo sino el cosmos. La repugnancia por la figura no implica repugnancia por el hombre. ¡Curiosa manera de identificar hombre y figura en el razonamiento sectario de muchos! ¿No se podría pensar más bien que se elude la figura porque se estima un hombre más espiritual? Así, buena parte de los pintores de

vanguardia, sin tener clara conciencia revolucionaria a menudo, ha dado forma a la crisis económica y político-social del siglo. La desnaturalización del cuadro de caballete es el síntoma que revela la descomposición de la sociedad individualista. Todavía perdura, sin embargo, pero no es difícil comprender que las soluciones que se ensayan en él serán siempre provisionales hasta que llegue a inventarse el medio moderno apropiado que lo reemplace.

Por otra parte, la individualidad amenazada ha tratado de salvar el cuadro de caballete, en las corrientes irracionalistas, el surrealismo sobre todo, allí donde el proceso de desmaterialización es menos agudo y donde al rechazarse el fundamento matemático debe Volverse irremediablemente a la representación, por debilitada que sea, del mundo concreto. Pero como también los pintores irracionalistas denotan desestima por el hombre-individuo, por la naturaleza que se compone de individuos y por los sentimientos que son individuales, el cuadro cede terreno aunque no desaparezca. Ni siquiera un Picasso, recurriendo a la cerámica y la litografía en los últimos tiempos; un Miró, agrandando sus telas para cubrir muros directamente; un Klee, quien pensaba realizar obras de mayores dimensiones, ni siquiera ellos, los más individualistas, dejan de prever la posibilidad de cambios importantes en los medios materiales de la expresión pictórica.

La primera solución fue volver a un procedimiento conocido: la pintura mural, en la que muchos vieron la panacea, en vista del descrédito de la pintura de caballete. ¿No había sido siempre expresión de voluntades y sentimientos colectivos? Las experiencias europeas —Delaunay, Matisse, Dufy, Campigli, Sironi, Funi y tantos otros— no han sido felices, pero si las de los mexicanos Orozco, Rivera, Siqueiros y el brasileño Portinari, aunque sean bastante menos sensibles. La razón es clara: cuando un pintor europeo se pone a pintar un muro no renuncia por ello a crear formas desmaterializadas y signos no figurativos, no sólo porque los crea en su pintura de caballete, sino porque corresponden al estilo de la época, amén de que tampoco puede evitar los recursos de refinamiento a que está acostumbrado, todas notas negativas para tener éxito en la empresa; los pintores americanos, en cambio, más bárbaros y dirigiéndose a un público también más bárbaro, mantienen el carácter de materialidad figurativa y de emotividad elemental que es menester para hacer una buena pintura mural. En definitiva, es la misma razón que permitió descollar a los italianos del *trecento* en la pintura mural y a los del *cinquecento* en el cuadro de caballete. La pintura mural ha exigido siempre, lo mismo en Egipto, Creta, Italia o México, una densidad de la forma y una ingenuidad representativa que difícilmente puede lograr ahora un pintor europeo, salvo Léger.

Se ha visto, empero, que la solución mural no era la panacea prometida. La solución de los europeos no es viable porque trasladan al muro cuadros de caballete agrandados, ya débiles como tales, que pierden con el mayor tamaño la coherencia que les proporciona la tela y a menudo el marco; además, métodos de composición tan complejos no se prestan para una pintura destinada a ser vista desde lejos y normalmente sin mayor detenimiento. La solución de los mexicanos y brasileños tampoco lo es, porque denuncia una etapa atrasada en el desenvolvimiento cultural, que ya empieza a ser superada. Tanto en México como en Brasil, países que ostentan además el movimiento de arquitectura moderna más importante del continente, se advierte que por razones de inercia se siguen haciendo

pinturas murales para los nuevos edificios, pero no hay la menor coordinación entre ellos: las pinturas murales, figurativas y pesadas, inmovilizan el muro, mientras las arquitecturas tienden a establecer ritmos ágiles que lo descategorizan como elemento preponderante de expresión. En esto reside, a mi juicio, el gran problema: o bien la pintura es densa, compenetrada con el muro, al que le presta más solidez aún, o bien es fluida y reducida a signos y entonces parece un bordado sin importancia, sin superar la rigidez del muro. Todo lo cual viene a demostrar que la pintura mural, por lo menos tal y como ha sido realizada hasta hoy, no constituye un medio moderno de expresión.

Siempre en el terreno de los hechos, se destaca como explicación que paralelamente a la desaparición relativa del cuadro de caballete se proyecta y difunde la idea de función, de acuerdo con la cual la arquitectura no admite ningún elemento que no contribuya realmente a la configuración del espacio, determinado éste por las necesidades de la vida que se va a desarrollar en él. La buena arquitectura del siglo la ha tomado como bandera y aunque no se llegue hasta la infortunada fórmula de Le Corbusier: “la casa es una máquina para habitar”, es innegable que ha permitido obtener una más profunda identidad entre los sistemas constructivos y las necesidades tanto vitales como espirituales. El hábito de claridad y precisión, la búsqueda de una expresión lírica descarnada, el rechazo de todo cuanto signifique acentuación sensual, que se revela tanto en los modos de construir como en las estructuras espaciales, han determinado la derrota del principio de la decoración como algo que se agrega al edificio, admitiéndose solamente las formas que orgánicamente modulan el espacio con el mismo espíritu que el de la arquitectura. ¿Cómo se puede acoger, entonces, la pintura de caballete y la pintura mural figurativa, que son esencialmente decorativas en cuanto introducen en el geométrico y necesario sistema arquitectónico un mundo individual y contingente?

Basta juntar estos hechos para que el problema sociológico implícito se haga explícito y para que se comprenda cómo la oposición entre individuo y comunidad se manifiesta como oposición entre arquitectura funcional y pintura decorativa. El dilema es de hierro: si la arquitectura interpreta correctamente la realidad —lo que a mi juicio es indiscutible— no es legítima la interpretación de la pintura de caballete o mural, aun en los casos extremos de la figuración geométrica, porque ni siquiera las telas de Kandinsky o las tablas de Mondrian llegan a vertebrarse orgánicamente en el espacio arquitectónico.

Tiene tal fuerza el dilema que podría pensarse en la desaparición de la pintura. Ése es el sentido de la profecía de Mondrian y del odio al arte de los surrealistas de la primera época —es decir, cuando los dominaba todavía el espíritu Dada— pero la pintura no desaparecerá; los que van desapareciendo son los modos de expresión confesionales y los representativos de la realidad concreta, vale decir, el cuadro y la pintura mural. No me es posible vaticinar cuáles serán los medios materiales que reemplazarán a los que viene usando el hombre desde hace milenios, pero supongo, que cuando los arquitectos extraigan de los materiales de construcción todas las posibilidades que tienen y obtengan así las estructuras dinámicas que exige el espíritu de la época, los pintores tendrán ocasión de inventar nuevos soportes, igualmente dinámicos y elásticos, para expresar con el color los ritmos geométricos que ahora se inmovilizan fatalmente en el fondo inerte de la tela.

6. Si no estuviéramos dispuestos a admitir que en los últimos cincuenta años han

ocurrido hechos y se han formulado ideas que configuran el nacimiento de una nueva concepción del mundo, nada podría entenderse de los movimientos de avanzada de la pintura. Pero bastará que el lector eche una mirada hacia los demás campos de la cultura para que encuentre en ellos fenómenos paralelos, reveladores de la nueva idea que los pintores pretenden transformar en imagen.

Toda idea del mundo reposa sobre un sistema vigente de ideas. La idea del mundo medieval reposa sobre el pensamiento teológico y el principio de la trascendencia divina; la del mundo moderno sobre el pensamiento fisicomatemático que engendra el modelo mecanicista, centrado no obstante en el hombre; la del siglo XIX sobre el pensamiento científico-natural que lleva a imaginar el mundo como algo concreto que se desarrolla en el espacio y el tiempo intuitivo, obediente al principio de causalidad. La idea del mundo actual se construye sobre la base del pensamiento matemático que tiende a una objetividad racional y del pensamiento psicológico que tiende a una objetividad irracional. La matemática y la física han ido destruyendo las nociones de tiempo y espacio y al ampliar el conocimiento de la realidad en dos dimensiones —la del mundo atómico, lo infinitamente pequeño, y la del mundo estelar, lo infinitamente grande— reemplazan el modelo que se funda en los conceptos de materia, energía, causalidad, por el modelo de un mundo que fluye. Pero la psicología penetra cada vez más en el trasfondo de la conciencia y se proyecta en el plano de la conducta para revelar sus íntimos factores y la fragilidad de los dictados que se consideraban definitivos. No puede extrañar, entonces, que tales sean las dos corrientes de la pintura: una que tiende a crear objetos absolutamente despersonalizados, que expresan la secreta armonía del cosmos, otra que tiende a crear objetos personalizados que expresan la secreta armonía del individuo.

No son tan contradictorias las dos tendencias como parecen cuando se las expone. Conducen a la misma desestima de los valores de cultura tradicionales y abren el campo de la exploración, no sólo a la inteligencia sino a la fantasía. Por igual se oponen a la concepción naturalista del siglo pasado y por igual tienden a la implantación de una cultura de tono colectivo hecha de productos *standards*. No es el hombre sino la comunidad la medida de todas las cosas. Nos lo revelan la economía y la política, la biología y la psicología, las formas del diario vivir. Asistimos a la defección del hombre-individuo. ¿Cómo no admitir el producto expresivo de esa nivelación espiritual, lo *standard*, el único que puede crear un sistema de cultura con unidad y sentido? No ha habido una sola gran época de cultura que no haya respondido a principios generadores de un arte *standard:* Egipto del Imperio Antiguo, Grecia del siglo v, Italia del Renacimiento, Francia de Luis XIV. Y lo que hay de grande en todos los campos de la cultura moderna es precisamente el crecimiento de esta idea, desde la casa prefabricada y la confusión de límites entre arte y artesanía hasta el triunfo, pese a los signos opuestos, de los principios políticos colectivistas. No puede afirmarse que los pintores del siglo hayan tenido conciencia de ese proceso de estandarización, salvo Mondrian y los neoplasticistas, pero cuando se contempla lo que han hecho, éste es el carácter que se impone. Tal es la razón que permite ser optimista en este mediodía del siglo.

Pero las conquistas son lentas. Se ha visto a lo largo de este libro cuán penosamente se imponen las ideas nuevas y por qué la imagen de este mundo es bastante menos clara

que la idea que podemos formarnos de él. Si una de las tendencias conduce a los esquemas estrictos, rigurosos, del arte abstracto —tan variado él mismo no obstante la denominación unívoca— la otra conduce a los esquemas imprecisos, temporales y aun más variados del arte irracionalista. Lo que cabe afirmar es que ambas contribuyen a crear una idea del mundo, con su correspondiente imagen, que habrá de ser una síntesis. Por eso no creo necesario tomar partido: la buena postura en este tiempo es ver en qué medida cada una presenta del mundo un ángulo verdadero y esperar que junto con el desarrollo de las fuerzas vitales se produzca el inevitable desarrollo de las fuerzas artísticas. Cualquiera otra, a mi juicio, sería fruto del sectarismo, y aunque se puede hacer el elogio del sectarismo a propósito de los creadores, no es justificable en quien practica la magistratura de la crítica.

7. Agotada la información sobre las grandes corrientes del siglo y sacadas las conclusiones legítimas, el lector se encuentra en la misma situación espiritual en que se hallaron los pintores jóvenes europeos entre los años 1940 y 1950. Las nuevas tendencias, de las que me ocuparé en otro libro, se basan en las viejas o se oponen a ellas, pero no superan por ahora la antinomia racionalismo-irracionalismo. Por una parte se advierte el estancamiento de las posiciones irracionalistas, lo que no significa que ese extraordinario aporte se haya perdido o haya sido vano; por otra el gran progreso del arte de fundamentación matemática, pese a que ha llegado a un *impasse* de difícil superación por ahora; y una tercera solución, a mi juicio de compromiso, que salva el cuadro de caballete, tanto en el surrealismo abstracto como en el subjetivismo dinámico, todavía poblado de resonancias románticas, que impera en buena parte de los pintores de Europa y de los Estados Unidos. Mas la gran solución, la que debe venir de una nueva vertebración de las experiencias individuales —pintura, escultura— en el marco de las necesidades sociales —arquitectura— apenas puede ser vislumbrada.

Segunda Parte

AMÉRICA (1920-1974) Y EUROPA (1950-1974)

ADVERTENCIA

1. Para que la reedición de este libro me complazca debo prevenir acerca de una contradicción flagrante entre la teoría que expongo y el juicio crítico que practico. Pues digo en el primer renglón: “No creo en la imparcialidad del juicio artístico” (antes decía “estético”), lo que permite suponer si no el predominio al menos la consideración de las potencias irracionales, y a renglón seguido exalto las categorías formales fundadas en ideas. Contradicción entre mis modos de sentir y pensar cuando escribí el libro, hace veinticinco años, que si me llevó a emitir juicios válidos en función de la experiencia con imágenes plásticas —inconscientemente de categorías creadas por aquélla— también me llevó a emitir juicios sin validez actual, profecías que no se han cumplido, cuando lo hice en función de categorías ideales.

Creo haber superado esta contradicción ya en mi *Ensayo sobre la contemplación artística* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966), al ofrecer el método de la evidencia para juzgar obras artísticas, “convencido de que ajustando la contemplación crítica a la contemplación creadora el juicio de valor podrá no ser preciso pero sí verdadero”. Y por haberla superado del todo veo la posibilidad de rescatar el viejo texto,

con las salvedades que acabo de hacer y otras que irán apareciendo. Lo incluyo, pues, en este libro como primera parte, muy ligeramente corregido. Para la segunda he escrito un nuevo texto que completa el anterior hasta nuestros días, sin olvidar el aporte de América, trocando el título anterior por el de *La pintura del siglo xx,* ya que el lapso de setenta y cinco años es demasiado extenso para llamar a la pintura correspondiente contemporánea, amén de que por diversos motivos la pintura misma está dejando de ser contemporánea aceleradamente. Comprendo asimismo que para justificar plenamente la contemporaneidad me faltan experiencias *suficientes* en Asia, África, Australia y Canadá, pero aún sin ellas pienso posible replantear el problema de la pintura *hic et nunc.*

2. No es que haya perdido fe en las categorías, sin las cuales no concibo la critica, simplemente soy más cauto para formularlas y emplearlas. Porque si bien la imaginación incluye el pensar junto a otras funciones psíquicas, ella produce imágenes, no ideas, y las imágenes cuando son artísticas se vuelven símbolos; siendo éstos los que determinan las categorías para juzgar, por descontado no apriorísticas. De tal modo las ideas no son excluidas, sólo pierden la hegemonía que una concepción excesivamente intelectualista les aseguró durante siglos, desde luego en el campo propicio para ellas, que no es precisamente el de la creatividad artístico-visual. Los artistas conceptuales y otros que hoy día remplazan el antiguo mensaje de la pintura —lleno de resonancias, denotación y connotación fundidas — por la propuesta señalativa, están probando con su fracaso que tal creatividad no se inserta en el orden de las ideas. ¿Qué logran? Nada más que debilitar la imagen hasta destruirla como símbolo, en aras de presuntas ideas que son trivialidades.

El distingo propuesto, entonces, tiende más que a restablecer el equilibrio, a subordinar el pensamiento a la imaginación, ya que ésta no es “una de las 4 o 5 grandes funciones psíquicas” (Sartre) sino la fundante de cualquier conciencia, aun la pensante. Por ignorarlo el mundo anda como anda y la confusión impera, sin que se atine a limitar el *logos* con las debidas armas, que no son las anárquicas y demagógicas en uso, sino las que debieran fortalecer el vínculo del hombre con el hombre frente a las realidades *en lo imaginario.*

3. He alcanzado la coherencia entre el modo de sentir y el de pensar al comprender cuál es la función que le cabe a la conciencia estética, de ningún modo igual a la función de la conciencia artística. Según la teoría a desarrollar en un libro que preparo, la conciencia artística no es independiente —error de ciertos teóricos y creadores burgueses en esta época — pero tampoco depende de las reivindicaciones sociales para provocarlas o satisfacerlas —error de otros teóricos y artistas que se dicen revolucionarios—. Giulio Calo Argan tiene razón: “...se necesita que la sociedad utilice la investigación estética (se refiere a la artística) como autónoma, porque si no lo fuese y por tanto fuese instrumentalizada, sería peor que inútil”; pero la refiere a cualquier actividad ajena —política, religiosa, filosófica, científica, jurídica...— no a la de su propio campo que es conflictiva, pues allí la conciencia artística *depende* de la conciencia estética. Peculiar intencionalidad ésta —en sentido husserliano— de todo hombre que apunta al mundo con la imaginación, realizando los actos cotidianos que constituyen las *matrices* inconscientes de la creatividad: flexibles por su poder fermental, en las que se gestan las obras de arte, arraigada y relativamente uniformes como lo requiere tanto la formación del estilo como de las categorías para

juzgar.

Por otra parte, la dependencia es recíproca, ya que la conciencia artística influye en los actos cotidianos, contribuyendo a formar la conciencia estética. Sin que tampoco las formas artísticas sean *reflejos* de tales actos (Lukács). La imaginación necesita esas realidades para la práctica de ambas conciencias, pero las trasciende de modo insospechado por quienes las producen, combinando elementos que proceden de muy diversos sectores. Por esto difiere el modo como existen sus productos: los estéticos, adheridos a las personas, cualquiera con tal de que la imaginación volcada hacia ella le provoque gestos, actitudes, actos involuntarios, en definitiva modos de ser... los cuales se *condensan* en vestidos, adornos, tatuajes, alhajas, modismos, danzas y cantos espontáneos... productos semiartísticos por ser tímidamente transitivos, que a su vez se *subliman* en los productos artísticos por ser francamente transitivos; pinturas, poemas, sinfonías, filmes... De modo que todos los hombres tienen conciencia estética y conciencia artística, pero ellas se manifiestan, se vinculan, se enriquecen, según la capacidad que tengan para condensar sus modos de ser y sublimarlos en formas siempre nuevas. La relación entre ambas conciencias —me disculpo por establecerla sin matices por razones de espacio-explica los altibajos en el desarrollo de la pintura a lo largo de milenios, y su crisis actual por la manifiesta disociación entre ellas, determinando el abandono del juego dialéctico como base de la creatividad artístico-visual. Tema que trato en el último capítulo de la segunda parte, adaptando y transcribiendo en parte un ensayo publicado en la revista *Coloquio/Artes*, Fundación Gulbenkian, Lisboa, febrero 1973.

4. El mismo planteo me lleva a desechar el concepto de *sistema* estético. La declaración de Juan Gris que cito en el prólogo del viejo texto ya no me satisface. Prefiero emplear una palabra menos racionalista que la de sistema, diciendo por ejemplo que la conciencia estética *encauza* la creación artística, no como quien por tenerla débil se introyecta las realidades en la mente y acepta los principios sistemáticos que las informan; como quien por tenerla fuerte introyecta su inconsciente en las realidades, rompiendo el sistema que las informa, sean artistas que de tal modo inician la creación (Anton Ehrenzweig), sean contempladores. Y estoy seguro de que al decir Picasso “No busco, sino encuentro”, aludía sin saberlo a esta inversión descrita por el célebre psicoanalista británico: su conciencia artística no iba en busca de realidades para apoyarse en ellas, las realidades iban al encuentro de su inconsciente para que tanto la conciencia estética como la artística hicieran surgir las obras.

Algo similar ocurre con el empleo del término *lenguaje* para designar el modo como actúan los medios de comunicación artístico-visual. Umberto Eco amonesta a quienes no creemos que constituyan un lenguaje (cuando escribí el viejo texto lo creía), mas ahora pienso que el empleo del término es legítimo para designar la forma natural de comunicación verbal o escrita con palabras, pues ellas se componen de elementos *discretos* que admiten la *doble articulación* con monemas y fonemas. No es legítimo, en cambio, cuando se trata de las artes visuales, porque las formas no se componen de elementos discretos, respondiendo a la feliz arbitrariedad imaginativa, motivo para que constituyan medios de *comunión* (Mounin), tal vez de *institucionalización* como sostiene Francastel; además, porque el vínculo entre emisor y receptor es indirecto, actuando las obras como

cuñas que los separan a nivel de la experiencia y los unen sólo a nivel metafísico. Una relación que también entablan las palabras, con la diferencia de que con ellas hay diálogo y las formas artístico-visuales no lo admiten. Aún la poesía mantiene la flexibilidad de las articulaciones.

5. No obstante, la búsqueda más o menos velada de formas *standards* por los pintores de nuestro siglo se debe a la necesidad inconfesada de hallar elementos discretos que actualicen su arte, y cuando con ellos pretenden cumplir programas, que dichos elementos sean como los monemas y fonemas del lenguaje hablado-escrito. A esta necesidad me referiré oportunamente como una de las causas, si no la fundamental, de la crisis que afecta a la pintura de caballete. Por ahora consigno que predije tal propósito en el viejo texto, al tomar partido preguntando cómo no admitir esta necesidad frente a la defección del hombre-individuo y a cuanto nos revelan la economía, la política, la biología, la psicología, las formas del diario vivir...

La profecía se cumplirá pero no pintando cuadros. Tarde o temprano las masas van a lograr que las obras de arte satisfagan sus necesidades y conformen sus expectativas, de acuerdo tal vez con el modelo que proporcionan los deportes populares, en los cuales no se quiere ver por prejuicio un amago de síntesis entre las conciencias estética y artística. ¿O será el que proporciona la computadora como cree Abraham Moles? ¿O los deportes y la computadora? Depende de las soluciones que se hallen para la crisis política en el mundo, pero sin peligro extremo de errar es fácil suponer que se impondrán las formas *standards,* sea el diseño industrial, sea el "arte para consumir", como llamo a la creación menos sistemática de objetos que pueden satisfacer al mismo tiempo las exigencias de la masa y las del artista, por igual ajenas al principio de permanencia.

6. Con la búsqueda de formas *standards* se vincula la aplicación del principio objetivador de la subjetividad en nuestro siglo. ¿No había demostrado la experiencia anterior que la simple objetivación de realidades o la simple expresión de subjetividades es insuficiente? Objetivar la subjetividad significaba hallar para la creación pictórica una manera de resolver los términos opuestos como en campo gnoseológico: el sujeto y los objetos. Con la esperanza inconsciente de que resuelta la oposición aparecerían los elementos comunes para obtener formas *standards.*

Tengo por qué jactarme de haber destacado esta quimera en el viejo texto, sólo que el primer acto terminó con la anulación de la subjetividad y la imposibilidad de obtener la objetivación. Ya indicaré que si bien esta quimera entorpeció la tarea tradicional de institucionalizar la vida con obras de arte, favorece la eclosión de nuevos soportes y nuevas modalidades del arte visual, no para institucionalizar —¡qué palabra tan anacrónica!— sino para unir a los hombres. Espero que la consecuencia se imponga por contraste al leer el nuevo texto, pues ahora se persigue nuevamente la objetivación de realidades con escasa intervención de la subjetividad. Para mayores precisiones en lo que se refiere a la función creadora durante la primera mitad del siglo xx remito a un libro en forma de cartas que publiqué en 1953. *Qué es el arte abstracto* (Editorial Columba, Buenos Aires), y durante la segunda mitad a un ensayo reciente: "El pintor actual en la trampa del cuadro" (Revista *Eco,* Bogotá, num. XXVIII/4, 1974).

7. Para información general indico que sea cual fuere el *soporte*, no es solamente un objeto al que se adhiere la película de materia llamada pintura —el muro en un edificio, la hoja de pergamino en un misal o en un calendario medieval, o de papel en un libro, la tabla, el cartón o la tela en un cuadro— sino el determinante de su carácter, puesto que al regir la concepción del espacio ficticio en él — ¡tan diferente en cada caso!— establece la relación peculiar y cambiante de la obra pictórica con el espacio real que la acoge: la capilla de una iglesia, el salón de un palacio, el atril, la biblioteca, la habitación de una casa burguesa. Así han ido surgiendo las reglas que impusieron *modalidades* a la pintura (modos como existe): si el soporte es el cuadro de caballete admite la composición mitológica o religiosa o popular o cortesana siempre que los personajes sean pocos y humanizados, pero más pertinentes son el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta; es decir, las modalidades que exigen un espacio de tres dimensiones aunque ficticias en oposición a las tres dimensiones reales del ambiente.

Como voy a sostener en la segunda parte que a lo largo de este siglo se ha venido produciendo un proceso agudo de desnaturalización de la pintura en el cuadro —soporte predominante en alta proporción—, los juicios sobre movimientos y pintores surgirán como resultado del análisis en tal sentido. Un proceso que según anuncié en el viejo texto terminaría con una "metamorfosis sorprendente". ¿Se ha producido ya o está a punto de producirse?

8. Si a nivel práctico el problema se plantea como *opción* para el pintor —aceptar o rechazar el cuadro de caballete como soporte— a nivel espiritual hay urgencia del cambio radical que llevará a superar la opción, pues tanto el reaccionario como el vanguardista la provocan al ignorar, por diversas razones, el juego dialéctico aludido que se halla en la base de la creatividad pictórica y de cualquier otro arte. Pero antes de mencionar las etapas del abandono en el nuevo texto, estableceré aquí sus caracteres, transcribiendo el parágrafo siguiente del libro que preparo: "Debe admitirse que los protagonistas del juego dialéctico son hombres que se atraen y se repelen, inclinándose al tiempo imaginario para sostener la colectividad cuando se atraen y al tiempo real para sostener la individualidad cuando se repelen. De todos modos, hombres que se oponen con sus respectivos procesos personales, capaces sin embargo de conciliarse por medio de la obra artística, siempre de modo precario, obedeciendo a reglas conscientes e impulsos inconscientes que configuran un *presunto* código de la creatividad. En efecto, a propósito de la obra artística se encuentran, por una parte el creador enfrentando las realidades como *tesis*, para descubrir en ellas elementos latentes que opone en *antítesis* y hacer la correspondiente *síntesis* en la obra; por otra parte el contemplador enfrentando la representación de realidades en la obra como *tesis*, para descubrir en ellas elementos latentes, pero también en las mismas realidades, que opone en *antítesis* y hacer la correspondiente *síntesis* en su mente; sin que la síntesis de uno y otro sean idénticas."

Tal es el juego que se ha ido olvidando, por la reaparición de un brote espiritualista en nuestro siglo que ha disfrazado la impotencia creadora y por la imposibilidad que lo explica en parte de sostenerlo con las reglas de antes.

9. A fin de que se comprenda el sentido de la opción con referencia al juego dialéctico entre creador y contemplador, debo indicar acerca del espacio y el tiempo —

piedra de toque para el juicio de las obras artísticas— que son de naturaleza ontológica diferente; que el movimiento atestigua el tiempo, por lo cual se dice que "el tiempo pasa", pero no es el tiempo; que siendo el tiempo *potencia* de ser, el espacio es *acto* de ser, consustanciadas las formas individuales en él. De modo que toda obra de arte implica desnaturalizar el tiempo en su permanente estado de potencialidad, al que no obstante se vuelve para crear otra obra. En el libro que preparo me acerco al tema, distinguiendo con Hedwig Conrad-Martius el tiempo real fragmentado en sucesivos "ahora" y el tiempo imaginario unificado por la relación entre imágenes. Esto quiere decir que no obstante la apariencia física del cuadro como plano inerte transformado en espacio existente, la potencia determinante de esta transformación es el modo de vivir el tiempo. Por lo que sostengo en el citado *Ensayo sobre la contemplación artística* que con las obras ni se crean ni se contemplan realidades, se accede a lo real entre la potencia y el acto de ser realidad; nunca en forma definida: Idea, cosa o movimiento, sino en forma de posibilidades indefinibles a realizarse en lo imaginario. "Aunque pocos contemplen así son los únicos que se encuentran con la verdad al imaginar siempre formas nuevas partiendo de las percibidas: lo que implica reponer a las obras en el tiempo, creándolas una y otra vez, hasta *ser tiempo* ellos mismos." ¿Metáfora? De ningún modo. Significa que el creador se retrotrae y retrotrae al contemplador hacia el origen de las cosas. Crear es retornar a lo que puede ser, al tiempo para superar lo que somos en cuanto espacio. La exposición del tema es demasiado sucinta, lo hago sólo para establecer el principio critico que me guía: son valiosas las obras de arte cuando no detienen al contemplador en el espacio, o sea en el goce terreno de las realidades, sino cuando lo sumergen en el tiempo: Dios o como quiera llamarse a las posibilidades infinitas de ser.

10. Dos errores correlacionados me llevaron a formular las citadas predicciones incumplidas: haber creído que se venía corriendo en pos de un estilo y que iba a ser realizado por los artistas concretos. Errores que procedían de mi esperanza —léase mi ideología— sosteniendo que en nuestro siglo "la disgregación es más aparente que real". ¡Vaya optimismo! Se ha visto en estos veinticinco años que no se iba en pos de un estilo, que la humanidad se disgrega a causa del pluralismo ideológico, y que los artistas concretos, inmaduros como lo reconocí en el viejo texto, no superaron la inmadurez. Entonces preveía la metamorfosis, pero de ningún modo cómo se producirla.

Respecto a la exclusión de los pintores que a mi juicio de entonces no conducían a crear un estilo, confieso haber sido tremendamente injusto con Bonnard y algunos surrealistas, no tanto con Moraadi, Utrillo, Permeke, Gutiérrez Solana, ya que no me equivoqué al considerar las obras de éstos como "expresiones de provincianismo cultural en momentos que el mundo se "endereza hacia soluciones universales", ahora más que antes.

11. Finalmente observo que los parágrafos 4, 5 y 6 del capitulo "Conclusiones", en el viejo texto, se ajustan a las realidades actuales. Si no fuera por mi empeño sectario en salvar la vanguardia artística, todo el capítulo sería válido. Sólo me falta agregar la influencia, que aún no parecería nefasta cuando escribí esos parágrafos, de las ideologías sociopolíticas y culturales, las cuales impulsan el extenuante e inútil accionar en que se debaten los hombres. A propósito de estas ideologías en boga sostengo que son sutiles o groseras deformaciones de las ideas. Dos palabras que por tanto no son sinónimas sino

antónimas, pues la ideología es una idea que ha perdido la posibilidad de ser otra. Por esto es grave confundirlas, como está ocurriendo en todas partes, especialmente en Latinoamérica, donde los jóvenes manejan las ideologías porque son estáticas y una vez aceptada una de ellas, actúa como ariete demoledor, rehuyendo las ideas que podrían dinamizarla. “Y no es que las ideologías sean simples mentiras —digo en mi libro *Política artístico-visual en Latinoamérica* (Editorial Crisis, Buenos Aires, 1974). Acaso con razón sostiene Joseph Schumpeter que 'si bien avanzamos lentamente a causa de las ideologías, sin ellas podríamos no avanzar en absoluto'. Es que inevitablemente se vuelven *credos*, provocando pereza para vivir y haciendo que los hombres sean impermeables a los hechos. Por esto exalto la conciencia estética-ética, para evitar la impermeabilidad, para que en todo caso las ideologías procedan del análisis de los hechos y se esté dispuesto a retocarlas, modificarlas o cambiarlas en función de ellos.” Pero el problema no es encarado hoy día de tal modo. Por encima o por debajo, no lo sé, de las ideologías, está generalizándose una actitud arrasante de todo lo constituido que pone en práctica los expedientes más drásticos e inesperados. De donde procede la angustia, ya no sólo de los adultos que la sufren sino de los jóvenes que la provocan, como si a todos se les dijera: “Sálvese quien pueda.” En tal condición, ¿cabe esperar que los pintores hallen el camino cierto si van desapareciendo uno a uno los incentivos para crear? Sé que no es momento de teorizar sino de actuar, pero también sé que la acción será ineficaz mientras no sea impulsada por la teoría. Al final del nuevo texto mostraré sin ánimo de profetizar que una conciencia estética en agraz puede vivificar la acción y provocar el renacimiento de la conciencia artística, pues me resisto a creer que se ha cerrado el ciclo histórico del arte (Argan): nada permite identificar el arte con la pintura, a ésta con el cuadro de caballete, ni a suponer que los nuevos soportes a crear escaparán a la historia.

Buenos Aires, diciembre de 1974.

I. ENTRADA DE AMÉRICA EN ESCENA

1. ESTE capítulo no será de historia pormenorizada, carecería de interés para quien le preocupa el destino de la pintura como universal actividad creadora de símbolos; será de crítica con vistas a señalar coincidencias y descoincidencias entre la pintura de Europa y la de América. Para lo cual habré de considerar sólo algunos pintores americanos: engorrosa elección, pues a diferencia de Europa, donde los reaccionarios fueron eliminados rápidamente y la historia se circunscribió a los vanguardistas, en América Latina se mezclaron, aún siguen mezclándose, y en los Estados Unidos, al ser copados por el Sistema (galerías, coleccionistas, museos) los vanguardistas se han vuelto reaccionarios. No extremaré, el juicio crítico, sin embargo, pues tengo presente que la sagaz advertencia de Matías Goeritz a Tom Messer acerca de los pintores mexicanos —”¿Podríamos juzgar a estos artistas según los *standards* estéticos, cuando de propósito han tomado una dirección diferente?”— rige para juzgar a otros del continente, tanto a los participantes del *Precisionist Movement* o el *Pop Art* entre los norteamericanos, como a Volpi entre los brasileños, a Reverón entre los venezolanos, a Spilimbergo entre los argentinos, tal vez a Sziszlo entre los peruanos. Aunque por otra parte y en esto consiste el engorro, tampoco la “dirección diferente” llega a ser tan diferente como para proporcionar un criterio certero.

Prueba a la inversa: en la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano (San Juan de Puerto Rico, 1970) los ocho artistas premiados por un jurado de críticos internacionalistas, vivían permanentemente fuera del país natal, en Europa o en los Estados Unidos. "Y no se piense que un jurado menos internacionalista hubiera premiado a grabadores menos internacionalistas —escribí en la revista *Visión*—, es decir a quienes se los podría suponer verdaderos intérpretes de Latinoamérica, pues me consta que el jurado premió a los mejores." Sólo que ahora me doy cuenta de que con el mismo criterio juzgué la labor del jurado. Éste es el origen de los errores que solemos cometer los críticos del subcontinente, o porque aceptamos a ciegas los criterios europeos y/o estadounidenses, o porque igualmente a ciegas nos ceñimos a los criterios locales, olvidando que si bien las formas pictóricas *tienden* a ser universales, nunca lo son absolutamente, y casi diría que se debe hallar un criterio para cada caso.

Por cierto que al juzgar la actuación del jurado en la Bienal de Puerto Rico no había comprendido aún que la cuestión no estriba únicamente en el significado de las formas sino en el *objeto* que con ellas se constituye; mejor dicho, que el objeto determina el significado, de modo que *como tal* debe responder a las necesidades de los pueblos. Cabe preguntar, entonces, si se ha comprendido en toda América la importancia del objeto-cuadro. Pintores y contempladores ¿se han dado cuenta de cuáles fueron las circunstancias que determinaron su aparición y su desarrollo en Europa durante la Edad Moderna, sobre todo el siglo XIX? Por no haberse dado cuenta se lo pinta tratando de que parezca un producto de importación en América. Lamento no poder extenderme sobre el tema —lo hago en el citado artículo de la revista *Eco* y en el citado libro *Política artístico-visual en Latinoamérica*— pero me obligo a consignarlo porque si los análisis de la pintura en esta segunda parte revelan cierto desencanto se debe a la obstinada conservación de un medio expresivo que ha dejado de serlo.

En apariencia tiene otro enfoque la cuestión en los Estados Unidos. Allí los pintores han sido y siguen siendo más audaces que los europeos, desnaturalizando las posiciones iniciadas y desarrolladas por ellos, de donde resulta un criterio pobre pero criterio al fin que señala la desnaturalización como rasgo original, siempre más allá de... del cubismo, de la abstracción, de Dada, del surrealismo, de los expresionismos, últimamente del realismo, pero en definitiva sus productos quieren ser igualmente de importación. No obstante, si la desnaturalización fuese para adecuar la obra pictórica a las circunstancias actuales, sería justificable; tal como se la viene realizando en los Estados Unidos revela una falsa madurez.

Cumpliré entonces mi cometido con estas ideas *in mente*, señalando primero que la pintura sirvió en toda América, antes y después de la liberación, a una clase dirigente menos ansiosa de arte que de sobrevivir a través de otra hagiografía, como si las autoridades civiles, militares, eclesiásticas o meramente sociables hubiesen sido santos en cada país; causa profunda de que se retrasara el advenimiento del arte moderno. De donde proviene la abundancia de retratos mediocres que abarrotan los museos y las casas señoriales, poniendo de manifiesto un hecho singular, por ser grande la diferencia entre los Estados Unidos con tradición anglosajona y Latinoamérica con tradición hispano lusitana. Menos singular, empero, cuando se recuerda que las metrópolis europeas de las colonias

americanas —Londres, Madrid, Lisboa— alentaron esta pintura testimonial y en ellas el arte moderno se impuso tardíamente. Pienso que por este motivo tampoco se cultivó el paisaje en gran escala, casi nada la naturaleza muerta y el bodegón, y la escena de costumbres en Latinoamérica ocupó un lugar debido más al entusiasmo de los extranjeros afincados o de paso que a la jerarquía otorgada por los mismos latinoamericanos.

Lo cierto es que con semejante *background* nadie hubiera podido prever hace setenta y cuatro años que América se pondría a la par de Europa, por lo menos en el norte, quedando rezagados en muy diferente medida los del centro y el sur, no por falta de talentos artísticos más acá del Río Grande, sino por el ritmo de crecimiento económico que transformó a los Estados Unidos en superpotencia posindustrial, mientras los demás países suspiran por alcanzar el desarrollo industrial, cuando no el preindustrial todavía. Problema éste de importancia capital, aunque lo traten con superficialidad quienes se limitan a recomendar soluciones sentimentales. Las diferencias de condición racial, económico-social y desde luego cultural, se hacen sentir cada día más, exigiendo las mayorías excluidas una consideración que han empezado a aceptar los políticos, mas no los pintores, ni siquiera los que creen cumplir pintando cuadros de tema popular. Sin comprender que, como señalé antes, el soporte-cuadro, el objeto, es el inapropiado para conformar a la masa, también a la alta burguesía masificada, simplemente porque viven de otra manera y otras son sus expectativas. De modo que si cabe pensar en un arte moderno actual, ha de implicar la invención de nuevos soportes para la pintura. Entre tanto sólo es posible distinguir un arte moderno "a la europea" como producto de importación y un arte moderno "a la americana" —deliberadamente no distingo entre el norte, el centro y el sur, pues a pesar de la información diferente el proceso de estos pintores fue similar— que se inició tibiamente en las primeras décadas del siglo y fue aplastado por aquél, sin apartarse uno y otro del cuadro de caballete; con respecto a México y otros países por influencia de sus pintores, un arte moderno que llamaré "nativo".

2. En 1941 se realizó en Buenos Aires (Museo Nacional de Bellas Artes) la exposición *Pintura Contemporánea Norteamericana*, figurando entre otros los siguientes pintores: Robert Henri, George Bellow, Guy Pene du Bois, Reginald Marsh, Yasuo Kuniyoshi, Walter Kuhn, George Lucks, Waldo Peirce; más modernos: William Glacken, Edward Hopper, John Sloan, Maurice Prendergast, Jack Levine, Arthur Dove, Marsden Hartley; todavía más modernos: Max Weber, Balcomb Greene, Peter Blume, John Marin, Stuart Davis, Loren McIver, Arshile Gorky; en otra dirección: John Corbino, Joe Jones, Thomas Benton, y en otra Georg Grosz. Un *poutpourri* que se hubiera podido formar en cualquier país de Europa, pero que ninguno hubiera enviado al extranjero para representarlo, aunque figuraron algunos pintores modernos "a la americana" y algunos europeos trasplantados.

Sin embargo la exposición *The Armory Show*, punto de partida del arte moderno "a la europea" en los Estados Unidos, se había realizado en 1913 (¡) con obras de impresionistas franceses, Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Seurat, Signac, Cross, los *fauves*, los cubistas. Picabia, Duchamp, Kandinsky, los *Nabis*, Redon, los expresionistas alemanes, Rodin, Maillol, Brancusi, Lehmbruck. Otro *potpourri* pero con obras de alta calidad que según Barbara Rose aseguraron la autonomía del arte europeo por treinta años más, pues

convencidos los pintores norteamericanos del valor que tenía “produjeron cuadros, aunque con coraje y provocación, mostrando solamente un superficial conocimiento del vocabulario, no de la gramática, del arte moderno”. Típica reflexión de un crítico “a la europea”.

Invito a que se comparen ambas situaciones para extraer algunas características del proceso. Primera, que los expositores en Buenos Aires conocían los movimientos europeos, como que *The Armory Show* fue organizada por la *Association of American Painters and Sculptors*, bajo la presidencia de Arthur B. Davies y con la colaboración de Walter Kuhn y Walter Pach, que no eran precisamente modernos. Aunque con excepción de Davies “es difícil saber cuántos miembros conocían los movimientos radicales del exterior”, ya que se hallaban orientados en sentido local, “esencialmente insular” (Milton W. Brown); de todos modos conocieron los movimientos una vez realizada la exposición, y aprovecharon las enseñanzas hasta quienes parecían oponerse para exaltar la “escena americana”, llamándose por eso *American Scene Painters.* Segunda, que por entonces Tobey tenía 51 años, Tomlin y Glarner 42, Rothko 38, Still y De Kooning 37, Newmann 36, Diller 35, Kline 31, Morris, Pollock y Baziotes 29, Guston y Reinhardt 28, de los que no hubo una sola obra en la exposición citada; el único moderno “a la europea” representado fue Gorky. Acaso porque los organizadores eran contrarios al arte moderno “a la europea”, mas ¿no habrá sido porque el desarrollo de estos pintores fue lento? Sorprende, en efecto, pues se sucedieron las exposiciones de arte moderno europeo, por ejemplo la que presentó Alfred Stieglitz entre la primera y la segunda década con obras de Matisse, Toulouse-Lautrec, Rousseau, Picasso, Picabia, Severini, Brancusi; pues los coleccionistas empezaron a comprar obras modernas europeas en gran escala (John Quin y Arthur Jerome Eddy, Walter Arensberg, A. E. Gallatin, Lillie P. Bliss, Katherine Dreier, Albert Barnes, Duncan Phillip) ; pues hubo presencias ilustres en Nueva York, de Matisse en 1907, Marcel Duchamp en 1912 y después de 1915, Picabia en 1913, André Breton en 1924, Matta en 1939, André Masson, Léger y Mondrian en la segunda Guerra Mundial; pues el grupo constituido por Marcel Duchamp, Man Ray y Katherine Dreier creó la *Collecction of the Société Anonyme* (1920) con obras europeas y norteamericanas avanzadas, cedida en 1941 a la Universidad de Yale; pues se fundó en 1929 el Museo de Arte Moderno en Nueva York; pues abundaron los promotores como Gertrude Stein y Peggy Guggenheim que finalmente abrió el Museo *Art of This Century* en 1942; pues no faltaron críticos conocedores del arte europeo como Alfred H. Barr y James Johnson Sweeney. A pesar de estos hechos hubo que esperar una década todavía para que se impusiera el arte moderno “a la europea”. También se debió retardar por la influencia de los muralistas mexicanos, a quienes se los consideraba ejemplares por el modo como unían el arte y la vida (?) ; idea obsesiva entonces que más tarde lo sería de John Cage y por tanto de los ultramodernos.

Algunos críticos norteamericanos prestan importancia a la *Public Work of Art Project*, ley destinada a incentivar al arte plástico durante la Depresión; la que se abandonó en 1943 cuando ya más de 5000 artistas habían creado miles de obras murales en más de 1000 ciudades (Barbara Rose). Consideran que de tal modo se hicieron profesionales y acaso tengan razón, pero las obras que he visto eran de bajísima calidad, aun las de quienes descollarían después como artistas modernos “a la europea”. Por otra parte, la mezcla de direcciones opuestas, el abarrotamiento de formas diferentes, debe haber provocado el

enfermizo afán de sintetizar, no dialéctica sino mentalmente, que todos han tenido en estas últimas décadas, hasta los *pop*. Y no es lo mismo sintetizar mentalmente que dialécticamente: un pintor que lo hace dialécticamente llega a la sublimación y crea obras absolutamente nuevas; en caso contrario, de síntesis mental en síntesis mental pierde todo lazo con sus experiencias vitales y un buen día está pintando casi nada.

3. Así fue configurándose el fracaso de los pintores modernos "a la europea" en los Estados Unidos, por no haber tenido en cuenta a quiénes se dirigían y con qué instrumento lo hacían. Pero hubo brotes sanos, de los pintores modernos "a la americana" en la primera mitad del siglo. No dispongo de espacio para abundar sobre los cuadros que hicieron, pero basta pensar en los de Maurice Prendergast (1859-1924), paisajes urbanos y naturalezas muertas, luminosos con técnica impresionista adecuada a las circunstancias locales, y en los de Childe Hasam (1859-1935), interiores y paisajes más cercanamente impresionistas por influencia de Monet, para empezar a comprender la posición de estos artistas; en particular los de Prendergast, quien llegó hasta el neoimpresionismo por la división del tono y la valorización de la pincelada corta, pero sus monigotes no recuerdan ni a maestros ni a climas europeos: expresan una vida fácil, llana y alegre, sin torturas, que debía ser estrictamente norteamericana.

En otro plano aparece John Marin (1872-1953), famoso por sus Marinas a la acuarela pero que no había desdeñado antes las casas, las islas y los barcos, tampoco los grandes temas de la ciudad; un pintor inquieto como para "pintar al desorden" y sereno como para hacerlo "con gran orden", capaz de usar la pintura como pintura, en vez de usarla para pintar un cuadro — ¡qué sabiduría revelan estas palabras suyas!— a pesar de haber admirado a Whistler, Constable y Turner, de haber aprendido de los futuristas y de Delaunay, sin que haya síntomas de tales influencias en cuanto empezó a ser él mismo, cuando tenía cincuenta años. A esto llamo ser un gran artista. No lo fue tanto en este sentido Marsden Hartley (1877-1943), poeta y pintor, cubista y expresionista, pero supo geometrizar las cosas de su tierra a conciencia, con una aspereza en la materia típicamente norteamericana. El tercero es Joseph Stella (1877-1946), italiano de origen que asimiló los principios del futurismo, pintando escenas familiares: Coney Island, el puente de Brooklyn, los tanques de gas en Nueva York, cuanto más turbulentas mejor. A quien no se lo ubica en el lugar prominente que le corresponde, siempre por el prejuicio modernista "a la europea", pues a pesar de la formación pintaba como un norteamericano. Como también lo hizo el ruso Max Weber (1881-1961) que llegó a Nueva York cuando tenía diez años; en su momento el más avanzado (Lloyd Goodrich) pues no opuso resistencia a las formas modernas europeas, introduciendo el cubismo, pero con otro espíritu, dramatizándolo, para terminar en el retorno a los temas judíos que le permitieron desarrollarse con plena originalidad. Ni fauve ni cubista ni expresionista alemán, como debía ser. Está recluido en la historia, pero sus cuadros son vigentes hoy día y seguirán siendo vigentes cuando pase la ola de sofisticación que todavía envuelve a los norteamericanos.

El caso de Georgia O'Keeffe (1887) es todavía más extraño y digno de consideración a la hora de la cosecha que aún no ha llegado. Por algo la distinguía Alfred Stieglitz, primero por su personal manera de abstraer, libre de influencias europeas, aunque seguramente conocía bien los movimientos modernos en el viejo continente. Segundo,

porque la naturaleza era su fuente primaria, mas no representó las criaturas vegetales con la torpeza de los naturalistas o la superficialidad de ciertos abstractos, obteniendo formas inéditas preñadas de simbolismo, más cerca de la espiritualidad oriental y de la visión fantástica de Redon que del mentalismo surrealista, con el cual se la ha querido relacionar. Y para coronar la generación está el pintor norteamericano que marcó rumbos, Stuart Davis (1894-1964): convencido de que todas las formas tienen su origen en cosas vistas, con ellas presentó aspectos de la vida cotidiana, usando los métodos de la pintura francesa, pero nunca pintó como los franceses. Sus cuadros son potentes, duros e irónicos, a menudo grotescos, siempre actuales, vivaces y con sentido del humor, escapando del soporte hacia el *poster*, tal como correspondía en ese gran país que se formaba.

Todavía he de señalar el *Precisionist or Inmaculate Movement in American Art* (años 20), el más difícil de valorar con el criterio europeizante. Al que pertenecieron sesgadamente Joseph Stella, Georgia O'Keeffe y Stuart Davis, pero quienes extremaron la tendencia queriendo ceñirse a la "colosal geometría de la ciudad" (Martin Friedman) fueron Charles Sheeler (1883), Charles Demuth (1883) y Niles Spencer (1893). Ellos encontraron los temas para sus cuadros en la creciente vida industrial, banalizando el cubismo analítico si se quiere —calles y puentes, fábricas, casas del campo y de la ciudad— preocupados porque las formas fueran precisas, limpias y justas en la composición y la tonalidad, tan impersonales que hasta se diría hechas a máquina, aunque escondiendo en la precisión inmaculada que les dio nombre una amplia potencia expresiva. No hicieron cuadros agradables ni desagradables, ni superficiales ni profundos; parecían interesarse en que las cosas existentes en la realidad siguieran existiendo en la imagen con los mismos caracteres, fríamente, intentando superar de modo plástico la antinomia vida-arte. A la distancia y recordando la advertencia de Goeritz se comprende que ellos iniciaron la dirección de la pintura norteamericana que culminaría con los *pop* y los hiperrealistas; no Edward Hopper (1882-1967), un realista finisecular a quien se lo cita en los Estados Unidos como precursor.

El panorama está lejos de ser completo. Sólo señalo a quienes buscaron los modos de ser modernos sin renunciar a las características del país y de la pintura que practicaban en el cuadro de caballete, pues los intentos de muralismo fueron rotundos fracasos.

4. Es difícil decir dónde y cuándo nació el arte moderno en Latinoamérica, no sólo porque en contados casos hubo hechos señalativos del nacimiento sino porque apareció de golpe en algunos países e insensiblemente en otros, y por si fuera poca complicación, muchos pintores lo parieron en Europa.

Probablemente haya sido en el Brasil, mejor dicho en San Pablo, donde se produjeron las primeras manifestaciones de arte moderno: en 1913 la exposición de Lasar Segall, ruso nacionalizado más tarde; en 1916 la de Anita Malfatti al volver de Alemania; en 1918-1920 las de Marques Junior y Henrique Cavalleiro; en 1922 la Semana de Arte Moderno, organizada por Mario de Andrade, Guillerme de Almeida, Oswaldo de Andrade y Emiliano di Cavalcanti, bajo el signo de "Rebelión es nuestra estética". Después gran parte de los artistas que participaron en la Semana viajó a Europa, pero la que realmente impuso el arte moderno fue Tarsila do Amaral con la exposición de 1928. Otras creaciones lo fortalecieron después: el Museo de Arte Moderno en Río de Janeiro (1948) y en San

Pablo (1949), la Bienal de San Pablo (1951).

Los antecedentes en la Argentina, mejor dicho en Buenos Aires, no se detectan fácilmente. Ningún artista europeo llegó, pero en 1921 se realizó la primera exposición del uruguayo Pedro Figari y la de Ramón Cornet que introdujo el cubismo, y en 1924 se produjo la eclosión: por una parte apareció el periódico *Martín Fierro* que agrupando a escritores y artistas plásticos iba a machacar sobre la necesidad de un cambio; por otra volvió al país después de prolongada ausencia Emilio Pettoruti; por otra se fundó la Asociación Amigos del Arte, baluarte del modernismo. Sobre todo fue decisiva la influencia de Pettoruti, no porque los demás pintores se unieran con él, ocurrió lo contrario, sino porque su obra extrañamente madura actuó como revulsivo para que otro hijo pródigo, Alfredo Guttero (1882-1932), realizara el milagro de la unidad al volver de Europa donde había vivido durante veintitrés años, organizando en 1929 el *Primer Salón de Arte Nuevo* en la Asociación Amigos del Arte. Por entonces habían vuelto de Europa otros pintores y el camino quedaba expedito, aunque con accidentes por la falta de ideas claras que los críticos de la época fueron incapaces, al menos de transmitir. Más tarde la situación se volvió menos confusa por la acción de la revista *Ver y Estimar;* con mayor razón cuando se pasó al terreno de los hechos, al modernizarse el Museo Nacional de Bellas Artes (1955) y al crearse el Centro de Artes Visuales sostenido por el Instituto Torcuato Di Tella (1960-1969).

Poco después que en el Brasil y en la Argentina, Pablo Ramírez, Ministro de Educación en Chile, cerró la Academia y envió a 30 estudiantes de la misma para que aprendieran artes aplicadas en Francia, Italia y Alemania, pero ellos al volver hacia 1930-1931 se revelaron pintores y escultores modernos. Mientras en el Uruguay, todavía sin comprender la grandeza de Figari, aparece Joaquín Torres-García, en 1934, destinado a revolucionar el ambiente artístico, agrupando a los jóvenes de talento hasta su muerte. Y en Cuba empieza el desperezo con la exposición de Amelia Peláez que retorna de Europa en 1934, aunque el desperezo se volvió vigilia recién con el regreso de Wilfredo Lam en 1937: en 1951, cuando visité la isla para dar conferencias en la Universidad, el momento de arte moderno era de los más potentes en América Latina.

Según Alfredo Boulton el arte moderno empieza en Venezuela con Reverón, pero no es el arte moderno “a la europea”, iniciado allí con el Taller Libre de Arte (1948) y el Taller de los' Disidentes en París (1950); sobre todo por obra de un arquitecto genial, Carlos Raúl Villanueva (1900), principal proyectista de la Ciudad Universitaria en Caracas, que dispuso en ella obras de Léger, Laurens, Arp, Vasarely, Bloc, Sophie Jaeuber-Arp, Calder y Pevsner. Algo más tarde aparece en Colombia la primera generación de artistas contemporáneos pero mexicanizados, según Marta Traba, a la que se opondrá Alejandro Obregón, verdadero iniciador del arte moderno, y Eduardo Rodríguez Villamizar, introductor de las formas abstractas. Finalmente, tanto Juan Acha como Juan E. Ríos sostienen que Ricardo Grau fue el introductor del arte moderno en el Perú, pero recién comienza con la primera exposición de obras abstractas que hizo Fernando de Szizslo en 1951.

En cuanto a México, la terminología tiene que ser otra, pues a consecuencia de la Revolución de 1910-1920 los muralistas hicieron obras modernas “nativas”. No sólo Rivera

introdujo el cubismo al volver de Europa en 1921; otros conocían el movimiento europeo: el Dr. Atl, Siqueiros, Montenegro, Leal, Chariot. Sólo que la renovación fue tan fuerte en México que las experiencias de arte moderno europeo quedaron sepultadas —experiencias europeas anteriores a las del arte moderno predominaron—. De modo que cuando fui invitado (1951) por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Autónoma de México) para dar conferencias, también en el Instituto Cultural Franco-Mexicano y en la Universidad de Guadalajara, el arte europeo moderno parecía ignorado: el rápido desarrollo de la pintura moderna "a la europea" ocupa de pleno derecho la época actual. Faltan datos referentes a ciertos países latinoamericanos. No los he perseguido, por ejemplo las fechas en que iniciaron sus actividades los museos de arte moderno en Caracas, México, D. F., y Bogotá, o las instituciones oficiales y privadas, porque ya no corresponden al momento inicial. Si hago excepción con las instituciones en el Brasil y en la Argentina es porque notoriamente han ejercido prolongada influencia en el subcontinente.

Todavía aclaro que mi elección de pintores modernos en Latinoamérica ha estado guiada también por la necesidad de ponerlos en valor ante las enormes dificultades que debieron superar. Pintar en Latinoamérica durante la primera mitad de este siglo no era lo mismo que hacerlo en Europa; cualquier actitud rebelde adquiría una dimensión casi heroica que de ninguna manera olvido. He fustigado, sin embargo, a los argentinos en un ensayo publicado en el número I de la revista *Ver y Estimar* (1948), con argumentos válidos en cierto modo para los demás latinoamericanos. En él me refiero a la crisis de entonces, "provocada por un inconsciente espíritu de fraude —el de querer ser siempre más de lo que se es, el de vivir siempre en estado de promesa como ya lo señaló Ortega y Gasset—, agravada por el extraordinario florecimiento económico y, en el plano del arte, por la alucinación que producen las formas universalistas del arte". Y después de aludir a la carencia de una emoción colectiva, digo que se debe a la falta de intimidad, "un sistema, como la moral, la religión, la política o el amor— en el que terminan por morir los impulsos espontáneos". Por lo que agrego: "Acaso el remedio esté en querer la vuelta a lo que somos, y la verdadera espiritualidad sea la que se obtendría, por añadidura, mediante una justa apreciación de nuestro ser moral y una honrada incorporación de los medios técnicos para expresarlo." Y termino declarando: . "No tienen razón los torpes que subestiman el magnífico esfuerzo de los artistas de vanguardia, pero tampoco éstos parecen estar en lo justo al ignorar sistemáticamente las potencias de la tierra y el hombre." Han pasado veintisiete años y el planteo no ha variado. Tal vez haya variado yo mismo como para ser menos exigente, aunque la. necesidad de no ser conformistas es más urgente todavía.

5. Por supuesto el arte moderno empezó en Latinoamérica cuando el paisaje suplantó al retrato y quienes lo pintaban recibieron el impacto del impresionismo francés, no porque comprendieran el lirismo de Monet sino porque les interesó la nueva actitud frente a la naturaleza y la nueva técnica para llevarla a cabo; razón por la cual inútil será buscar epígonos, pues ninguno de ellos dejó de ser naturalista con cierta carga dramática. El chileno Juan Francisco González (1853-1933) ni siquiera admitía ser impresionista, pintando flores y retratos también. Más ortodoxo fue el mexicano Joaquín Clausell (1866-1935), aunque su compatriota y mentor, el famoso Dr. Atl, definió su obra como cálida y realista. Único consciente de su adopción fue el argentino Martín Malharro (1865-1911),

quien ya en 1902 presentaba una exposición de paisajes francamente impresionistas, aunque tampoco abandonó el carácter romántico-naturalista que era típico de la época. Eran pintores modernos en la medida que desertaban de la Academia, más por lo que dejaban de pintar que por lo que pintaban.

De modo similar se puede considerar moderno al colombiano Andrés de Santamaría (1860-1945) entre los figurativos, un extraño personaje que creció entre Inglaterra y Francia, estudiando en este país y en España; que volvió a su patria por siete años y desilusionado retornó a vivir en Bruselas hasta su muerte; que tal vez por esa formación es "el único americano de su época cuya pasión parece concentrada exclusivamente en la materia cromática y cuyo furor para colorear y maltratar las formas roza las graves furias del expresionismo europeo" (Marta Traba). Como también puede ser moderno el argentino Miguel Carlos Victorica (1884-1955), en definitiva un académico que pintó desnudos, retratos, paisajes, naturalezas muertas, flores, sin respetar las leyes aprendidas, todo envuelto en una ensoñación de colores que le dio nuevo carácter a las formas pero continuando la tradición académica.

El hecho de que el uruguayo Pedro Figari (1861-1938) sea más legítimamente moderno se debe a causas diversas: primera, que por ser hombre de vasta cultura intelectual "a la europea" —magistrado, periodista, escritor, profesor— la pintura no fue para él exigencia de oficio; segunda, que empezó pintando como cualquier aficionado naturalista y pintoresco; tercera, que al decidirse por la pintura con exclusividad y en tierra extraña —casi toda su obra la realizó en Buenos Aires, entre 1921 y 1933— lo hizo en estado de extrema concentración, uniendo su saber de formas con el recuerdo de su Montevideo natal. De modo que su pintura resultó moderna sin proponérselo, fruto del clima vivido en París durante nueve años más que de la influencia de Vuillard como se ha sostenido. Así fue moderno "a la americana" creando un folklore inexistente, con formas irrepetibles e incomparables, tan llenas de emoción como para que entusiasmen por diferentes razones a latinoamericanos y europeos. A su lado puede figurar únicamente el venezolano Armando Reverón (1889-1954), no porque se parezcan sino porque se diferencian, siendo los dos polos de la pintura "a la americana" en esos años: Figari, un folklórico que esquematiza las figuras como si fueran muñecos, creador de símbolos fácilmente aceptables; Reverón, un romántico enamorado de la luz que destruía los símbolos en procura tal vez de uno solo. El venezolano tuvo sus periodos: azul, blanco y sepia (Boulton), en los que variando ligeramente su técnica, siempre en pos de la luz sintética, pintó figuras y paisajes con idéntico entusiasmo, en una línea de producción uniforme por la intencionalidad y la indagación en lo profundo de su oficio. Como dijera Clara Diament de Sujo, "una sensibilidad mágica", la expresión es acertadísima.

Más inclasificable que los nombrados es el brasileño Alfredo Volpi (1896), pintor de, paredes escasamente instruido pero con picardía italiana de gran enjundia creadora, al que se podría considerar *naif* si no fuera por su manera semi-abstracta de construir los cuadros, aparentemente simples representaciones de casas, frentes de casas en los que puertas y ventanas desempeñan un papel protagónico. Difícil de comprender su encanto, que lo tiene en alto grado, para quien no sea brasileño, pues a diferencia de los geométricos y no obstante la subyacente geometría de la composición, dibuja y pinta con torpeza que no

se sabe si es o no es buscada. No es el caso de otros pintores brasileños, modernos “a la americana”, que revelan “tras la apariencia encantadora de un dibujo o una pintura primitiva o infantil, sabiduría de oficio y sentido poético de adulto ultracivilizado: Alberto da Veiga Guignard (1895-) y Tarsila do Amaral (1896) . Lo que se advierte en los trabajos de ambos pintores no es una actitud deliberada de engaño —si fuera así no serían artistas— sino el resultado de una paciente labor que los ha conducido a crear estructuras muy simples, depuradamente sintéticas, como si hubieran llegado a comprender que la esencia de un paisaje no reside en sus aspectos exteriores sino en esa escondida trama de líneas que le presta sentido y significación. No es una mera coincidencia que sean los dos pintores brasileños que denotan una asimilación más profunda de los principios plásticos europeos de vanguardia: lo que Tarsila aprendió en los talleres de Lhote, Léger y Gleizes no lo ha olvidado al volver a su tierra, aunque tampoco se haya dedicado a aplicar fórmulas irrazonablemente; lo que Guignard aprendió en sus andanzas desde Munich y Florencia hasta París durante más de diez años, está presente en sus dibujos y óleos tan brasileños. “Habrán debido mirar con mucha reflexión consigo mismos el espectáculo de los pequeños pueblitos brasileños y de los seres humildes que en ellos viven para poder engarzar esos elementos temáticos pintorescos en esquemas tan precisos, tan claros, que hasta parecen matemáticos.” Emití este juicio en mi libro *La pintura brasileña contemporánea* (Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1945) y no puedo quitarle o ponerle una coma, sigo pensando de la misma forma.

No hay que confundirse respecto al argentino Lino Spilimbergo (1896-1964), el pintor más estimado por los jóvenes en las últimas décadas, pues si la ecuación parece de primer grado, por la operación simple que despeja la incógnita, se descubre su mayor complejidad a través de las transformaciones impuestas por él a sus experiencias. Dibujante como ningún otro en el país, italiano de origen y en consecuencia inconfesadamente renacentista, halló sin embargo, en Francia los incentivos para crear: desde las esculturas románticas y góticas hasta Cézanne y André Lhote, aprendiendo constantemente a extraer de sí mismo una forma —tal vez única— que lo satisficiera. Figurativo y a ultranza, pintó también paisajes y naturalezas muertas, algunos cuadros de gran valor por la justeza del trazo y la manera propia de componer, ya que no era un gran colorista.

6. Ninguno de los pintores a que me acabo de referir llegó a construir un mundo, pues fijaban la mirada en el alrededor caótico de estos pueblos latinoamericanos. Otros lograron construirlo, en cuanto la mirada se fijó únicamente en las obras de grandes pintores europeos. A decir verdad uno solo, el argentino Emilio Pettoruti, que si no hubiera vuelto a su patria cuando empezaba a ser reconocido en Italia, Francia y Alemania, figuraría a la par de aquellos de quienes aprendió a pintar. Los dos restantes: el ruso-alemán Lasar Segall, que se instaló en San Pablo adoptando la nacionalidad brasileña y el uruguayo. Joaquín Torres-García que volvió a su patria cuando tenía un sólido prestigio en Europa, no ejemplifican tan a las claras como Pettoruti la pintura moderna “a la europea” en Latinoamérica, no sólo por haberse afincado en el país uno y en el propio otro, sino por haberlo hecho con vehemente deseo de integrarse en ellos. Casi puede decirse que no hay periodos en la obra de Emilio Pettoruti (1892-), tal es la unidad de su pintura y por tanto de su ser; hay momentos más felices y menos felices, jamás la turbación o el desaliento. Si de algún pintor cabe sostener que vivió como quiso y pintó como quiso es de él, que se fue a

Europa en 1913 y volvió en 1924: allí adhirió a los futuristas pero también a los museos, creando un mundo de personas y cosas —casi totalmente excluido el paisaje— imbricados con una precisión de espacios que ni son tridimensionales ni planistas, pues se constituyen a través de formas dinámicas. Carácter dominante: el rigor para dibujar, para extender el color en la tela, para graduar los tonos y las sombras, para componer; todo con dureza y sin embargo con emoción. Braque fue quien dijo "Amo la regla que corrige la emoción", pero Pettoruti exacerbó ese amor hasta lo increíble. No obstante las obras más maduras las pintó en Buenos Aires, hasta 1938; luego comienza un periodo —cuadros con rayos de sol que entran por una puerta o una ventana incidiendo sobre objetos o mesasen que reemplaza lentamente el dinamismo por el estatismo, como si hubiera buscado ese reposo que en términos históricos caracterizó a los momentos clásicos. En un largo ensayo *(Ver y Estimar,* Buenos Aires, 1948) se lo reproché y no creo haberme equivocado, pues aun en la etapa final, viviendo de nuevo en París —desde 1952 hasta su muerte— no volvió a pintar cuadros tan vibrantes. "Pettoruti se vuelve esencialista, más todavía, conceptualista, al representar una naranja, una mesa o un rayo de sol, en el momento preciso que se acortan las distancias metafísicas con lo que no tiene otro signo que el de la existencia." "Y aunque creo que ninguna concepción del mundo constructiva puede dejar de ser esencialista, también creo que nuestro siglo elabora sus esencias sobre nuevos contenidos de existencia, a los que el hombre trata de purificar." Sigo creyendo en este cambio, sólo que ya no puede manifestarse en el estrecho marco que propone un cuadro de caballete, idea sobre la cual insisto en esta segunda parte.

Lasar Segall (1890-) no le va en zaga a Pettoruti en cuanto a la unidad de su obra, pero a diferencia de éste lo impulsaba una pasión racial que le permitió desenvolverse a la vez como hombre y como artista, fortalecido por las vicisitudes de su historia personal —fue-prisionero en la guerra de 1914-1918— hallando en San Pablo (1928) la paz que lo hizo madurar. Expresionista en la línea eslavo-germánica, proporcionó a los pintores brasileños la técnica que tal vez les convenía para penetrar en el organismo plástico. No porque los brasileños hayan adoptado esa técnica, ni copiado sus modelos; más bien a la inversa fue Segall quien enriqueció su repertorio por influencia del clima cultural del Brasil. Aunque la profundidad de semitonos en gamas de coloración baja, siguió siendo su exclusiva originalidad. Sin que importe el tema, puede ser un progrom, un niño enfermo o un retrato, o la famosa serie del álbum *Manque:* en todas sus obras persiste el melancólico sentimiento de un pintor judío.

Es poco menos que imposible resumir una vida tan accidentada en el orden de los hechos como la de Joaquín Torres-García (1874-1949), quien vivió en Barcelona, París y Madrid, con estadas en otras ciudades de Europa, también en Nueva York, antes de volver a su Montevideo natal en 1934. Sesenta años de febril actividad práctica y teórica, polemizando con los ambientes oficiales y encontrando amigos que lo sostuvieran, aunque lo persiguió la angustia, en ciertos momentos la desesperanza. Pintor figurativo en sus comienzos, tanto de cuadros como de pinturas murales, su desarrollo fue horizontal, como si hubiera conocido la meta a la que tendía. Teórico, además, escribió artículos y libros; dirigió revistas, pronunció conferencias de a cientos, pues consideraba que el mundo es regido por ideas, "aunque lo gobierne la fuerza y lo económico." Ideas, proyectos, esperanzas, anatemas, quejas, que se hallan expresadas en un voluminoso libro

Universalismo constructivo (Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944). De una de sus tantas conferencias extraigo los principios: “Plan geométrico; elementos formales y de color, concretos; ley de frontalidad; todo esto puede ser resumido en una sola palabra “o fórmula: estructura: esto es, idea de construcción, que es como decir arte. De ahí el término 'arte constructivo' adoptado por nosotros.” Desde luego que hubo influencias, pero ellas se desvanecieron: me refiero en particular a las de Mondrian y a los neoplasticistas, a quienes sólo debió el impulso ordenador, siendo suya, absolutamente suya, la manera de dividir la tela como si fueran alvéolos, jugando a veces con la concavidad y la convexidad, llenándola otras veces con símbolos extraídos de las más viejas culturas —el reloj, el barco, el compás, la estrella, el pez, el sol, las palabras—, pues creía necesario “volver en cierto sentido a la prehistoria, considerar de nuevo lo que es esencial al arte, dar de nuevo con sus eternos principios y ser lo que no hemos sido jamás: unos primitivos" Por supuesto que no lo era él mismo, pero la intuición era genial, pues fijó con autoridad el programa de una recuperación en América Latina; *cum grano salis,* se comprende, para ser primitivos dentro de la propia estructura existencial, etimológicamente hablando fieles a lo primero. Torres-García no facilitó, empero, el cumplimiento de su programa haciendo cuadros altamente refinados, pero también intuyó la solución, primero al crear juguetes que intentó fabricar industrialmente en combinación con una empresa norteamericana; luego al aplicar el sistema constructivo para decorar muebles. Y si bien la doctrina pecó por exceso de cientificismo matemático y por ingenuidad cultural, su genio de pintor lo ubica entre los grandes del siglo, diría en una zona propia, ya que ni fue moderno “a la europea” ni “a la americana”, tampoco “nativo”. Muy personal y dominante, además, como para sorprenderse de que haya querido formar escuela en su patria, sin obtener los resultados positivos que sin embargo se le quieren reconocer en ella.

7. Que un país en profundo atraso social como México haya sostenido una Revolución durante diez años (1910-1920) y consecuentemente una veintena de pintores haya querido lograr un estilo artístico en respuesta al estilo de vida a que se aspiraba, es un hecho de alta responsabilidad que despierta encomio, aun sin considerar si tuvieron o no tuvieron éxito. Porque la actitud sociopolítica reflejó una concepción metafísica dormida en el resto de Latinoamérica, pero también porque la actitud cultural tendió a consolidarla. Tanta responsabilidad de los pintores obliga a ser cauteloso —recuerdo una vez más la advertencia de Goeritz—, de modo que trataré de cohonestar los propósitos de aquellos pintores con mis ideas actuales acerca del proceso irreversible hacia formas que excluyen el muro como soporte.

Antes de referirme a los tres grandes —Rivera, Orozco y Siqueiros— reservando para otro capítulo el juicio sobre los pintores no muralistas e igualmente grandes —Tamayo y Cuevas— por pertenecer a otras generaciones, destaco que con frecuencia a los críticos europeos o europeizantes les interesa más la pintura de Rivera que la de Orozco, y por supuesto que la de Siqueiros, a causa de la formación en Europa del primero y de cierta brutalidad expresiva de los otros dos. También destaco que inversamente los críticos mexicanos suelen exaltar con énfasis exagerado a Orozco —en 1951 Justino Fernández llegó a decirme que era el único gran pintor del siglo— y cuando son cerradamente marxistas a Siqueiros, no diré en detrimento de Rivera pero con reservas. Para reforzar esta situación de la crítica, relato que al proponerme la visita en 1972 del gigantesco *Poliforum*

de México, D. F., pintado por un equipo que dirigió Siqueiros, algunos amigos me desaconsejaron, invocando el mal gusto de las formas.

Este juicio ubica el problema en el campo debido: del gusto como base de la creatividad artístico-visual y por tanto del juicio crítico sobre sus productos. Pues ¿qué elabora la conciencia estética sino el gusto, conforme al modo de concebir el mundo en cada época? Y ¿qué ejecuta la conciencia artística sino ese gusto elaborado por la conciencia estética? Es claro que distingo *el* gusto y *los* gustos, de acuerdo con "una relación parecida a la que implica la cadena hablada: en vez de la Lengua las imágenes vivientes que se ofrecen a los hombres por diversos medios formando el gusto, en vez del Habla los usos que dan a esas imágenes de acuerdo con sus gustos, estableciéndose entre *el* gusto y *los* gustos el necesario juego dialéctico" (citado libro *Política artístico-visual en Latinoamérica*). La comparación no significa que las imágenes artístico visuales actúen como las palabras —he sostenido antes que no forman lenguaje—; significa que así como las palabras y otros modos de comunicación forman el gusto y determinan los gustos, aquellas imágenes contribuyen a su manera. Y una aclaración, que hay niveles de gusto, según sea el sentido que los forme y las posibilidades de trascender que proporcione; no es igual el gusto visual o auditivo que el gusto táctil, olfativo o papilar; aunque si la trascendencia se eleva hasta el máximo valor espiritual, todos los gustos contribuyen a señalar el camino a quien crea obras de arte. Por esto, si las formas pintadas por Siqueiros revelan mal gusto, las de Orozco un poco menos malo, las de Rivera mejor, lo importante no es calificar el gusto sino constatar su existencia. Y en esto reside la grandeza de los muralistas mexicanos, en que bien o mal lo hicieron existir en imágenes pintadas.

Este gusto tenia larga existencia cuando se inició el movimiento (1921-1922). El pueblo lo manifestaba, aún lo manifiesta, en modos de vestirse, adornarse, moverse, cantar, bailar, sobre todo hablar en serio y en broma, continuando los de un pasado indígena que modificaba lentamente el mestizaje. Gusto que halló su manifestación plástica en la caricatura, razón por la cual fue tan decisiva la influencia del famoso dibujante y grabador José Guadalupe Posada (1851-1913); como dijera Rivera, el que le reveló "la belleza inherente del pueblo mexicano, su lucha y sus aspiraciones". Magnificado el gusto por una especie de violencia machista común en toda América Latina pero con particulares caracteres en México, por cuanto no excluye la ironía y el sarcasmo; un machismo teatral, aunque no por ello menos efectivo en lo que a muertes se refiere. ¿Quién podrá negar el encanto de las manifestaciones populares en México, desde las expresiones idiomáticas que ha capitalizado Cantinflas en sus filmes, las artesanales que conmueven hasta los espíritus más intelectualizados, las musicales que cultivan los *mariachis*? Siempre es el gracejo mexicano la nota original de la conciencia estética, humana pero brutal, unido a ciertas actitudes de reserva que parecen taimadas, tras las cuales se cobija el orgullo racial de vieja estirpe maya-azteca que no renuncia a la grandeza perdida.

Si esta descripción del gusto mexicano es correcta ¿podía manifestarse en cuadros pintados "a la europea", aun "a la americana"? Para ese pueblo acostumbrado a oscilar entre la tragedia y la comedia, a llorar y reír casi a la par ¿qué sentido podía tener un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato? Peor aún si por ser moderno nada fuera reconocible. Todo el arte moderno, como sostendré en los próximos capítulos, se ha ido

inclinando hacia el lirismo geométrico, dramático o fantástico, y el pueblo mexicano no es lírico, a menos que se confunda lirismo con sentimentalismo. De modo que cualquiera manifestación artístico-visual en la corriente del modernismo europeo debía estar destinada a una minoría blanca o de mestizos culturalizados, quienes por otra parte alimentaban los mismos ideales del pueblo mestizo. Esto se comprendió bien en México y desde el comienzo la lucha fue contra el cuadro de caballete. Tenía veintiocho años y estaba haciendo mis segundas armas como crítico cuando conocí en Buenos Aires a Siqueiros: estoy oyéndolo decir ante una concurrencia tan estupefacta como yo que la era del cuadro de caballete había terminado. ¿Quién iba a decir que con los años me transformaría en paladín de su idea, entonces rechazada? Sólo que soy paladín de esta idea, no de otras ideas suyas, pues no incurro en paralogismo de falsa oposición, no digo que si la pintura no es cuadro tiene que ser mural. "Arte público es igual a arte mural" —escribió después— sin comprender que la pintura mural no era la solución de la crisis qué se le planteaba a los creadores, ni siquiera en México.

No obstante, quiero creer que allá por los años 20 la pintura mural fuera solución, aunque más eficaces debieron ser los panfletos, los *posters* y las caricaturas; de lo que estoy seguro es de su ineficacia actual. No soy especialista en arte popular, pero he viajado suficientemente por casi todo México para saber qué poca importancia tienen hoy día los grandes murales pintados en aquella década. Ésta fue la primera falla, del movimiento, no haberse dado cuenta de que tal gusto popular no podía encontrar satisfacción en esos grandes murales, por lo que incurrieron en la segunda falla al hacer una pintura caricaturesca. Para peor el fantasma del Renacimiento italiano, cuya pintura estudiaron todos, les hizo creer que bastaba pintar frescos como los pintores del Quattrocento para que surgiera un nuevo clasicismo humanista, soslayando los antecedentes justificatorios del gran cambio en Occidente, de la pintura mural cristiana a la pintura mural profana pero cristianizada. Tampoco lo hicieron con rigor, porque seguían pintando cuadros de caballete, mezclando las formas características de un soporte con las de otro, sin crear un espacio original. Con todo, la potente fe en la acción civilizadora de la pintura mural y el potente orgullo de sentirse herederos de una vieja cultura, los salvó de caer en el neorrealismo socialista, aunque los efectos devastadores de la ideología fueran anulando igualmente las excelentes dotes que poseían.

8. Si alguna razón tuvo Justino Fernández en su elogio desmesurado, fue porque José Clemente Orozco (1883-1949) interpretó como ningún otro el gusto popular mexicano, en la medida que podía hacerlo pintando imágenes en los muros, con la clara inteligencia, tal vez por sus estudios de ingeniería, de que actúan más allá de cuanto significan, como *environment.* "La representación de la fealdad y de la vulgaridad pocas veces fue superada", escribió Miguel Salas Anzures. Sin embargo, ni el más exquisito de los contempladores deja de vibrar al conjuro de la vida y la muerte ante sus frescos, desechando la belleza y hasta la expresión, pues las formas se ordenan como sonidos estridentes pero armónicos en una sinfonía jamás escrita. Para juzgarlo, entonces, ha de comprenderse que levantó ese velo, mostrando con humor burlón lo que debía ser mostrado, por ejemplo una Virgen apareciendo en una planta de magüey, lo mismo que el Hombre fuego o el Hombre creador, o la figura noble pero justa de Hidalgo. Luego cabe penetrar en tan intrincados conjuntos como los que pintó en Guadalajara especialmente,

anotando aciertos y desaciertos. Orozco los tuvo como cualquier expresionista alemán, porque no obstante el valor que atribuía al dibujo, pintaba en estado de trance, abriendo los brazos y entregando el cuerpo. Los desaciertos se advierten sobre todo en los cuadros, máxime cuando son retratos, es decir cuando no pintaba en estado de trance, aunque el *Autorretrato* de 1942 lo redime por completo.

Sobre si fue o no fue moderno es inútil decidirlo: primero, porque no intentó serlo; segundo, porque su mirada se dirigía hacia el pasado —de Giotto a Miguel Ángel y El Greco— y cuando la derivó hacia el presente no lo hizo con ánimo de imitar; tercero, porque imbuido de fe en el pueblo jamás hubiera admitido la disociación de la conciencia que ha conducido en este siglo al más depurado lirismo. Su pintura es moderna pero "nativa": nace dentro del pueblo, siendo más larva que crisálida, como la de Picasso en definitiva. Nadie hubiera podido pintar como él, ni antes ni después que él, razón suficiente para tenerlo por moderno en su acepción literal, en cuanto fue diferente y de su época.

El caso de Diego Rivera (1886-1957) es opuesto. A pesar de los esfuerzos que hizo, nunca logró penetrar en el alma del pueblo, nunca fue revolucionario político. De ahí procede su incapacidad para trocar la alegoría por el símbolo, y que para acercarse al gusto popular le quitara al sarcasmo su savia de crítica legítima, ridiculizando los personajes. Por esto yerran quienes lo exaltan como artífice del cambio; su grandeza tiene perfil agónico, pues el pintor que se inició en el gusto moderno "a la europea" haciendo buenos cuadros seudocubistas, jamás lo abandonó. No es por otro motivo que las primeras decoraciones son más potentes, más auténticas, cuando se dejó ir naturalmente con ese gusto, sobre todo las de Chapingo, "donde la quintaesencia de todo lo que había aprendido de los maestros italianos del Renacimiento está concentrada y traspuesta de modo personal y mexicano (?) en la espléndida figura del muro principal, *Tierra liberada"* (Gilbert Chase). No es moderno, desde luego, como tampoco lo es en la espléndida escena que describe el avasallamiento de los indios en el Palacio de Cortés (Cuernavaca), digna del mejor fresquista italiano, con acentos de Brueghel. Pero olvídense los procedimientos y hasta el método para el abordaje de los temas, introdúzcase el ojo en los infinitos detalles, y surgirá el pintor moderno "a la americana", la máxima transformación que se le podía exigir. Aún así, nunca pudo evadirse del cuadro, a pesar del gran tamaño en el muro y de que pintara al fresco, técnica que aprendió después de haber empezado con la encáustica.

"El nuevo arte no será para las musas y las galerías sino para los lugares a los que tiene acceso el pueblo, pues los frecuenta diariamente —correos, teatros, estaciones de ferrocarril, edificios públicos—." Propósito loable que no pudo cumplir, cegado por una ideología política prestada que inconscientemente le hizo amontonar personajes de escasa o ninguna significación para el pueblo. Aunque por esa impersonalidad interna de los personajes, el planismo de las imágenes y la composición preferentemente frontal, es moderno, imbricando el color con tan finos acentos y contrastes como el más cumplido pintor europeo.

La pintura de David Alfaro Siqueiros (1896-1973) plantea otro problema. A riesgo de equivocarme y de contrariar a los críticos sostengo que fue el más tradicional de los tres grandes. Han pasado más de cuarenta años pero no puedo olvidar los cuadros de su primera época expuestos en Buenos Aires, un retrato de la madre y algunas imágenes de contenido

social, hábilmente pintadas, dibujadas o grabadas, como un pintor del siglo XIX. Es cierto que tampoco puedo olvidar la gran decoración que hizo en el bar de Natalio Botana (Buenos Aires), con audacia que sería sorprendente ahora mismo, pero sin violar las reglas tradicionales de la pintura mural. Sólo que siendo un revolucionario político se esforzó por ser un pintor revolucionario y ésta fue su mayor equivocación, la que le impidió sacar partido de sus geniales anticipaciones. Porque léase el *Muralismo en México,* publicado en 1950, y se comprenderá qué bien pensaba Siqueiros acerca de la "plástica integral", la consideración de las particularidades climatológicas, del subsuelo y el suelo, el valor de la técnica y de los nuevos materiales. Nadie ha expuesto un programa de rehabilitación del arte visual en Latinoamérica, más avanzado que el de Torres-García, mas ¿por qué debía ser de propaganda política? Un hombre de su enjundia no podía hacer afirmaciones tendenciosas sobre la pintura de ilustración y la decorativa; lo hizo solamente por cumplir con una ideología abstracta sin armonizar sus ideas con la modificación esencial que iba a provocar esa misma tecnología ¡incluyendo la cámara fotográfica! que propugnaba. Empecinamiento que le costó caro al dirigir la decoración del Poliforum, como quien se da un gusto personal, traicionando el gusto de los demás. ¿Creía por ventura que al hombre actual le *gusta* sumergirse en una atmósfera de figuras distorsionadas, que para verlas debe distorsionar su propio cuello, con predominio de ocres y negros, como si fuera una tumba, cuando asiste a un espectáculo? He aquí la raíz del mal gusto que con razón le achacan. Pero una vez superado ¡cuántos detalles de forma que revelan al gran artista que fue!

Hubo otros pintores muralistas en México, algunos mejores que otros, ninguno para recordar si no fuera por el sostén que consolidaron los tres grandes. Y en cuanto a quienes siguieron el ejemplo hasta nuestros días el olvido es total. Sin embargo las obras que hicieron testimonian la ineficacia del movimiento: si produce genios pero decae verticalmente con los epígonos es porque no marcó derroteros. También los hubo y con similares caracteres en Ecuador, Colombia y Perú. El único que logró imponer un estilo propio, practicando la pintura mural a la vez que de cuadros fue el brasileño Cándido Portinari (1903-1962), también moderno "nativo", más bien de temas campesinos, con una potencia salvaje que sobrecoge; muy irregular, empero y como ha sucedido tantas veces cumplido pintor cuando daba menos importancia a la obra que hacía. En efecto, siempre se lo exalta como muralista, en parte con razón por su clara tendencia monumental, pero he aquí la contradicción que lo define; necesitó el cuadro para que las formas monumentales cobraran la densidad debilitada en los muros. En el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires) hay un cuadro al óleo de Portinari, *Mujer llorando,* que considero entre los mejores que se han pintado en Latinoamérica. Allí está la pasión y el oficio, la protesta y la esperanza, monumento a la América sojuzgada.

II. EN BUSCA DE LIRISMO SEVERO

1. Si ESTE capítulo hubiera sido escrito a continuación del que se titula "El simbolismo de lo irracional" en la primera parte, el tono sería esperanzado. Integré como crítico simpatizante el grupo de quienes en Europa y casi a la par en Buenos Aires creímos en el destino brillante del arte concreto, allá por los años 50. Pero la esperanza fue en vano y sólo cabe un sereno juicio histórico.

Errado sería afirmar que los concretos hayan tenido éxito con el público. El

movimiento se circunscribió a unas pocas ciudades, interesándose sus amigos por las obras que hacían y los arquitectos a causa de los postulados teóricos. Los coleccionistas de cuadros, los mercantes, los directores de museo, no digamos la mayoría de los artistas visuales, fueron remisos en aceptarlas, sin que contados críticos, León Degand y Michel Seuphor a la cabeza, modificáramos la situación. En apoyo recuerdo que el mismo Kandinsky y el mismo Mondrian —padres indiscutidos del arte concreto — fueron estimados por grupos reducidos en los mismos años. Sin embargo, los concretos no hicieron más que recoger experiencias anteriores, practicando un lirismo sin connotaciones sentimentales, instintivas o fantásticas, cercano al severo que obtenía Paul Valéry. Y si rechazaban la palabra lirismo, temerosos según pienso de que significara adhesión a una forma de realidad, era porque pretendían el absoluto que ya no era Dios, ni el Universo, sino el infinito. Peligrosa utopía idealista que disimularon llamándose concretos, una contradicción insanable pues lejos de manejar elementos concretos —puntos, líneas, ángulos, cruces...— manejaban ideas con ellos.

Los abstractos no soslayaron la contradicción, aunque a la inversa de los concretos creyeron que abstraer era liberarse, error que los condujo a la anarquía, terminando los europeos por reimponer el espíritu de la naturaleza muerta unos, del paisaje otros. Aun así libertad fue justificación de lo arbitrario, por cuyo motivo la pobre teoría que los sustentaba se limitó a la exclusión de los elementos representativos. En cuanto a los estadounidenses, como llegaron a las formas abstractas por las vías confluyentes pero opuestas del cubismo expresionista y de Dada-surrealismo, reconocieron ya en 1937 “una liberal interpretación de la palabra abstracto”, integrando la asociación *The American Abstract Art* con artistas muy diversos. Por lo menos que yo sepa, evitaron las definiciones pueriles; ponían el acento más en la actitud subjetiva de cada cual.

De cualquier modo, concretos y abstractos echaban por la borda los contenidos de representación-significación que durante cuatro siglos fueran médula del mensaje pictórico y es lo que importa destacar: el fin de un método ineficaz para la ciencia desde hacía rato, que los pintores conservaban improductivamente. Pero entiéndase bien, que terminara la vigencia del método no significó que terminara la representación espontánea, so pena de que la pintura desapareciera como medio de comunicación visual. De modo que siguieron representando con licencias extremas unos y otros.

2. Por una parte la pintura de cuadros permite comprender mejor que la escultura cuál fue la meta de los concretos, por otra certifica mejor su fracaso. En efecto ¿qué podían hacer los pintores para sugerir el infinito? Formas elípticas que testimonian más la teoría que la acción, incomprensibles hasta para las minorías selectas. En compensación envidencian el radicalismo de la actitud, que como siempre giró en torno al modo de crear espacio, sólo que por haber transformado la pintura en juego de signos ni siquiera cabales, en vez de escenario fue protagonista, subsumido al tiempo que cualquiera de sus dimensiones implicaba. Esto se debió a que los concretos respondían a la nueva concepción topológica y a nuestra aprehensión móvil del espacio (Francastel), no siendo el tiempo sucesión de acontecimientos sino latencia o posibilidad de ser. Pienso que es absolutamente necesario comprender este fundamento metafísico para distinguir a los concretos de los geométricos, pues debido a él excluyeron cualquier forma indicativa de lugar o época,

cualquier signo que reflejara personalidad histórica, e intentaron constituir el modeló del espacio-tiempo, evitando la materialidad de las formas, empleando fondos blancos o grisáceos, valiéndose de simples elementos geométricos como rayos vectores, con escasa intervención del color.

En cuanto a las formas, líricas o no líricas, que pretendían, debieron elegir entre la simbología geométrica común o la que pudieran obtener por aplicación del "pensamiento matemático". Desde luego inexistente para él como tal para el pintor, siendo metáfora aceptable si con las formas no se limita el espacio, espacializando el tiempo, o si resulta por vía intuitiva que ella» obedecen a una ley matemática, como le ocurrió a Max Bill al hacer una escultura que representaba sin saberlo la cinta de Möbius. Lo que sí puede admitirse es que el pensamiento matemático fue el modo intelectual de ordenar la imaginación, modo inédito de objetivar la subjetividad que además les permitía disminuir el valor expresivo de los elementos como imprecisa vibración anímica transmitida por la mano, y acrecentar el valor de la obra en conjunto, puesto que se debía percibir la estructura dinámicoespacial y no los efectos acumulados. Pedagogía de la percepción que transformó a fondo las modalidades tradicionales del cuadro, ya que al no componerlo o construirlo a nivel de la vista con los elementos, éstos eran signos erráticos que intentaban simbolizar el tiempo.

En resumen, no se puede regatear a los concretos cierta capacidad de potenciar la tela. Si en vez de ella hubieran inventado los objetos apropiados habrían evitado la monotonía que les enrostró Léger e impulsado en gran escala las experiencias tímidas para crearlos que se realizaron mucho después en la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, Alemania. Este gran equívoco que nunca superaron, no obstante las declaraciones en fa-favor de un arte para todos, procedía de la concepción general del arte a que se ajustaron, manteniendo los términos del juego dialéctico pero con referencia a un absoluto diré estratosférico que ni la matemática podía establecer. Por lo cual terminaron por dirigirse a un contemplador inexistente y ellos mismos se volvieron inexistentes.

3. Antes de referirme a los pintores concretos, como término de comparación empiezo por citar al alemán Joseph Albers (1888) y al inglés Ben Nicholson (1894), muy diferentes entre sí por la rigidez del planteo espacial en uno y la fluencia en otro, aunque parecidos por el espíritu de síntesis.

La formación de Albers en la *Bauhaus* de Weimar, de la que fue profesor luego en Dessau, el traslado a los Estados Unidos donde vive desde 1933, determinaron el sesgo de su modo creativo, pero nada más que el sesgo porque no siguió a sus compañeros de trabajo; como un solitario en compañía ha vivido tratando de resolver problemas difíciles con procedimientos simples, cuando dibuja construcciones imposibles por ejemplo, a semejanza del matemático que despeja incógnitas para • ponerse a prueba, sin que le importen los resultados. De ahí procede el impenetrable goce de sus obras a quienes no descubren en ellas el proceso que las informa: ven un cuadrado dentro de otro mayor y otro mayor dentro de él, sin sentir goce en la relación formal que subraya el color, el cual sugiere volumen además de espacio; es decir, a quienes no las encaran como él desea: "Mi pintura es meditativa, tranquila... Quiero una penetración lenta... No es Usted quien fija mi cuadro, él lo penetra dulcemente." De tal modo, una pobre geometría rectilínea en apariencia cambia de signo existencial al contemplador, con una profundidad que excluye

la reproducción multiejemplar, aunque se practique el procedimiento. ¿Cómo cohonestar el impacto brutal de un grabado y la penetración lenta de que habla el maestro?

La de Nicholson es geometría más rectilínea, pero como proviene del cubismo y de Mondrian combina muy originalmente formas que se yuxtaponen o se interpenetran ligeramente, como si fuesen cristales sin espesor y sin brillo, con imaginación purista a lo Ozenfant y Jeanneret. Más gracioso que ellos cuando dibuja, pinta, modela o graba dulce y férreamente, unas transparentes naturalezas muertas.

Tanto Albers como Nicholson no son concretos, pues conservan la estructura del cuadro en su esencial relación de fondos y figura. Los concretos hicieron de todo por destruirla; al no conformar figuras el cuadro era únicamente fondo. Así Max Bill (1908) que no es el más sensible ni el más imaginativo pero sí el más inteligente de los concretos, continuó las investigaciones de Moholy-Nagy en lo que se refiere al impulso del diseño industrial, mas no a la pintura. He poseído durante muchos años una pequeña tela de Bill que era un simple juego de cuadrados yuxtapuestos y coloreados en serie; ella me permitió comprender el sentido metafórico de un pensamiento matemático en acción, porque la estructura precisa de los campos ordenaba la intuición lírica del color. Esta idea, campo de energía con ayuda del color, fue esencial para él sobre todo. Intentaba de acuerdo con ella que el espacio fuera irradiante, creando ritmos inéditos por no responder al principio de repetición: lo que llama “función espacial explícita”. A pesar de su lucidez mental se ha traicionado a veces en los cuadros, como se traiciona siempre un ideólogo que cumple estrictamente la ideología. Tampoco produjo los efectos esperados en sus discípulos, para los que creó la *Hochschule für Gestaltung.* Sin entrar en la polémica que se suscitó en ella provocando su alejamiento, porque no fue clarividente para dirigirla; el aspecto dogmático de su pensamiento y más todavía de su acción le ha sido fatal.

Fue diferente la actitud del otro jefe, el belga Georges Vantongerloo (1886-1966), colaborador de los neoplasticistas en Amsterdam, porque su intelectualismo apenas frenaba sus impulsos románticos, permitiéndole ser individualista a la vez que colectivista, lírico a la vez que dramático. A primera vista se diría que sus cuadros se parecen demasiado a los de Bill, pero se descubre la originalidad de cada uno cuando se los observa con sutil penetración, pues ha de quedar bien sentado: el arte de los concretos es extremadamente sutil y refinado, y por ello quienes lo consideran de *élite* se equivocan. Entonces se advierte que la imaginación de Vantongerloo es más fértil que la de Bill, y como resultado que las formas tienen una gracia particular en los movimientos apenas insinuados; la misma gracia que tenía él para moverse y hablar, siempre en contradicción consigo mismo y con los demás, sujeto al examen de las realidades que lo llevó a practicar el aislamiento como única solución.

Hubo otros pintores concretos en Europa: Richard P. Lohse (1902), un ideólogo suizo; Friedrich Vorden-bergue-Gildewart (1899), un ideólogo alemán naturalizado en Holanda. Y el grupo homogéneo de Buenos Aires, pintores y escultores que se decidieron a crear de acuerdo con un principio informador; parafraseando a Tarsila do Amaral, como si cumplieran el servicio militar en el concretismo. Llegaron a más, lo reconoció Bill en 1953, pero Tomas Maldonado (1922) abandonó las filas prontamente para dedicarse a la más alta pedagogía de los medios informativos, sucediendo a Bill en la dirección de la *Hochschule*

für Gestalltung, y después del cierre de ésta en 1969 a propagar con autoridad sus ideas progresistas por todas partes; Lidy Prati (1921), lírica e inspirada, abandonó de golpe la creación; solamente Alfredo Hlito (1923) sigue trabajando con seriedad imperturbable, sin respetar los severos principios que lo guiaron hace más de veinte años. También hubo un brote en el Brasil, pero allí no se aceptaron las consignas de Bill y Vantongerloo, llamándose por eso neoconcretos, para preservar las cualidades intransferibles de la obra artística, decían. Ivan Serpa (1923-1973) fue el más esforzado, aunque pasó después a las filas de informalismo, y Lygia Clark (1920) la más talentosa, evolucionando rápidamente de la pintura hacia el objeto, siempre con la preocupación de que participara el contemplador en sus trabajos.

4. La experiencia de los concretos es desconocida por los pintores que sin comprender el fundamento metafísico de la actitud asumida por ellos echan mano a las formas geométricas, pero dudando precisamente de que lo sean. ¿Será porque la geometría es ciencia rigurosa o porque sus alcances son cortos e impiden el vuelo creador en lo imaginario? ¿O porque permite englobar formas distintas pero sin conservar la particularidad de cada una? Hay muchos modos de plantear el juego entre lo general y lo particular y para resolverlo veamos primero si las expresiones que se usan en vez de *arte geométrico* lo caracterizan explícitamente.

Se ha hablado de *visualidad* y para evitar la generalización de *visualidad estructurada*, sin acertar por cierto. *Nueva abstracción* se refiere a una manera de operar que no es específica de estos creadores. *Abstracción geométrica* dice Michel Seuphor con evidente redundancia. En Italia se ha dicho *arte programado*, con la misma vaguedad de quienes lo llaman *arte perceptual.* Menos afortunados todavía quienes lo llaman *arte constructivo.* Klaus Jürgen-Fischer habló de *arte formal*, un contrasentido. Y el organizador de la exposición *The responsive eye* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1965) significó de modo ambiguo, con semejante nombre, cuando más una condición psicofisiológica del ojo. *Arte óptico (Op Art)* es más absurda aún y *Pintura sistemática* es la peligrosa expresión usada por Lawrence Alloway para caracterizar la de aquellos pintores que crean formas repetidas, basadas en módulos y en áreas reducidas de color.

Por muchas vueltas que se le dé a la cuestión, las formas que crean estos pintores tienen apariencia geométrica y si la tienen es porque de algún modo dependen de la geometría. Aparte, que se conserva la palabra por ser único denominador común para tan diversas formas. ¿Acaso la geometría es sólo ciencia abstracta? ¿No ha sido desde el comienzo ciencia ordenadora del mundo empírico? Con mayor razón ahora que se expande su ámbito superando la antinomia espacio-tiempo. Sin embargo me apresuro a declarar: ningún pintor es geométrico al pie de la letra, como ninguno fue naturalista en el pasado, vocablos admisibles sólo para indicar la ambigüedad esencial de las formas artísticas. Entonces, si el arte de estos pintores no es geométrico es porque extienden las posibilidades del medio expresivo *más allá de la geometría.* O porque aportan soluciones de acuerdo con una geometría rítmica, desplegando elementos a veces menos simples entre intervalos de espacio ficticio y otorgando a sus obras un poder de sugestión musical; o porque aportan soluciones de acuerdo con una geometría temporal, desplegando elementos aún más simples entre intervalos de espacio real o de luz que otorgan a sus obras un poder de

sugestión existencial. De todos modos, los pintores que sigo llamando geométricos son también buscadores de lirismo, aunque a diferencia de los concretos apuntan a un goce incapaz de movilizar la conciencia hacia un valor absoluto.

5. Algunos de los pintores que voy a citar no más, son anteriores o contemporáneos de los concretos. Quien más quien menos con influencia de los cubistas, de Mondrian y los neoplasticistas, de los rusos, empleando figuras geométricas simples: el checoslovaco Frank Kupka (1871-1957), el francés Auguste Herbin (1882-1960), el holandés Cesar Domela (1900), el francés Jean Hélion (1904); entre los más jóvenes, el francés Jean Dawasne (1921) que a pesar de su fría rigidez ha cubierto algunos muros con grandes formas ensambladas de impacto certero.

Otra importancia tiene Víctor Vasarely (1908), húngaro residente en Paris desde 1930, no sólo por la originalidad de su concepción y la lucidez teórica sino por la manera de proyectarse en el mundo internacional, tendiendo a que la pintura corresponda al hombre nuevo. Partidario de la ruptura con el pasado, expresa sus ideas con precisión, por ejemplo en un texto que poseo y de cuya publicación no tengo noticia, confesando en él que le angustian las relaciones secretas entre el mundo racional (cantidades mediales) y el mundo emocional (cantidades inmedibles), y que si menciona el espacio piensa en la pantalla cinematográfica, si es el movimiento en la animación del filme, si es el tiempo en la proyección. Así, en la antípoda del concretismo es capaz de impulsar el arte cinético que no practica, preso en el cuadro que no por agrandado cambia su carácter, aunque sostiene que es el último eslabón de la cadena. Tal es el motivo para que se haya mantenido en los términos iniciales de su investigación, con variantes no esenciales, habiendo enseñado a percibir con claridad, mas no a tener conciencia de las leyes físico-matemáticas que hacen de la percepción un proceso intelectivo. Inútil entonces que declare: “Mientras no poseamos una plástica elemental codificada, el criterio de una obra nueva se nos escapará en lo inmediato... “, pues el mantenimiento de los soportes y modalidades tradicionales —el cuadro de caballete en particular-hará que siempre se escape: Entre tanto su obra tiene los contornos de un monumento a la geometría, no sólo por los innumerables cuadros que pinta, también por los medios de reproducción empleados sabiamente. Y aunque hay un abismo entre lo que se propuso y lo que hace, no obstante la crítica severa de su posición como creador, es fácil comprender por qué su pintura gusta a los burgueses, porque arrebata con el ritmo yuxtaponiendo figuras iguales o parecidas —morfemas mentales las llama Argan— que actúan a modo de lenguaje, sin que falte de cuando en cuando una síncopa: sólo que a diferencia del lenguaje hablado o escrito tales morfemas a nada aluden y el goce de las formas no siempre implica enriquecimiento de la percepción, sobre todo en las obras últimas.

Con una concepción diametralmente opuesta son geométricos los italianos Enrico Castellani (1930) y Agostino Bonalumi (1935), creadores de objetos que parecen cuadros, el bastidor con una tela adherida y estirada que avanza asemejando un volumen sin densidad, dentro del cual se adivina la estructura geométrica de las estacas que la sostienen. También el norteamericano Charles Hinman (1932), menos barroco que los italianos. Ingeniosos por igual, no modifican la pobreza del cuadro.

6. Acerca de los pintores geométricos en los Estados Unidos ya he señalado el

origen extraño de la tendencia. Pienso que fue causa del poco éxito que tuvieron los concretos y de que Mondrian no desarrollara su escuela mientras vivió allí, pues Fritz Glarner (1899) y Burgoyne Diller (1896-1965) lo imitaron sin comprenderlo. Todavía ofrezco como prueba que los movimientos típicamente norteamericanos no se fundaron en la geometría: el expresionismo abstracto y el grupo radicalizado de la *Action Painting*, la *Post-Painterly Abstraction.* Esto significa que si algunos emplearon las formas geométricas fue apuntando con ellas a una meta que las vuelve simples medios en la búsqueda de otras significaciones. Si debiera ocuparme, entonces, de los pintores que evocan estas formas ninguno escaparía. No obstante, algunos las emplean con mayor evidencia geométrica. Gene Davis (1920) por ejemplo, construyendo el cuadro con bandas de color verticales preferentemente y paralelas, cuya forma es absolutamente regular; de tal modo amordaza el color con sentido musical, pues cada banda actúa como la nota en una escala de sonidos netos. También Elsworth Kelly (1923), que trabaja con formas ortogonales a veces, otras con amplias figuras curvas, en las que cifra para provocar una emoción sostenida, casi al borde del expresionismo abstracto. Y Frank Stella (1936), que lo hace con bandas paralelas de color acentuadas en sus bordes e incluidas en polígonos regulares o círculos, últimamente en figuras irregulares o con ángulos muy pronunciados, contrastando bandas y líneas. Nadie puede negarle capacidad de producir impactos con pintura tan brutal, que rechaza al contemplador hacia su propio espacio corporal, pues le presenta únicamente formas en choque que se basten a sí mismas. Max Kosloff lo ha dicho con palabras certeras: “Stella deforma totalmente la exploración visual. El desconcertado expectador quizá busque entonces el significado conceptual, pero se ve rechazado por la intencional vacuidad mental del pintor.” La que por otra parte ha justificado el propio Stella al responder en una encuesta que “su pintura es realmente un objeto” y que “intenta conservar la buena cualidad del color que posee en el porno.” Finalmente, es difícil ubicar en este grupo a quien esconde las formas en el entramado negro de sus telas últimas, Adolph Reinhardt (1913-1967), para que el contemplador las descubra como si entrara en una pieza oscura, pero son geométricas. Se ha dicho que la suya es pintura “invisible”, también “quietista” por la búsqueda del absoluto, a semejanza de la imagen búdica, “sin aliento, sin tiempo, sin estilo, sin vida, sin muerte, sin fin”. Repito estas palabras como ejemplo del extremo a que puede llegar la sofisticación de los críticos norteamericanos.

En América Latina los geométricos siguen a los europeos. El Centro de Artes Visuales (Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires) organizó una exposición con el titulo *Más allá de la geometría* (mayo 1967) reuniendo obras de 27 pintores y escultores. Destaco a unos pocos pero todos tienen calidad: a Rogelio Pollesello (1939) por sus formas repetidas en cuadros de gran tamaño, recientemente formas poliédricas yuxtapuestas en juego de espacios recortados, de acuerdo con las exigencias del soporte, y al grupo de los Generativos formado por Eduardo Mac Entyre (1929), Miguel Ángel Vidal (1928) y Ary Brizzi (1930). Respecto a los dos primeros, difícilmente se puede pintar mejor un cuadro, por el desarrollo formal y por la factura, como si fuese una piedra preciosa, pero sin resonancia metafísica: modo de anular la pintura de caballete que no advierten quienes creen por el contrario que la salvan. Brizzi escapa a esta caracterización: su geometría es igualmente precisa y su factura igualmente perfecta, pero tal vez por ser también escultor crea espacios con pujante expresividad en sus cuadros, a los que por tanto no se les puede

negar resonancia metafísica. Con una geometría peculiar, pues el sistema de composición es aritmético, trabaja Carlos Silva (1930). En la generación anterior sobresale José Antonio Fernández Muro (1920), nacido en España, donde ha vuelto a vivir, que perteneció al grupo de los concretos en Buenos Aires, derivando luego a una factura más rica de la materia y con menos acentuación de los contrastes de color.

En los demás países señalo al mexicano Manuel Felguérez (1928), un obstinado que llega a la geometría lentamente, y como bien ha dicho Juan Acha, tratando de "situar la obra en relación dialéctica con la receptividad y el instrumental del ámbito artístico mexicano". Y como también es escultor e inquieto buscador de espacios "públicos" al decir de Octavio Paz, la rigidez formal aparente en lo que llama "espacios múltiples" se carga de una experiencia que no excluye el expresionismo. Porque vive en México, D. F., desde hace algunos años, destaco al argentino Kasuya Sakai (1927), quien después de una etapa informalista ha caído recientemente en el geometrismo, con la particularidad de que las formas son rígidas y a la vez expansivas, como si estuviesen a punto de reventar. Asimismo señalo entre los colombianos a Eduardo Ramírez Villamizar (1922-), también escultor de relieves, quizás más fino que imaginativo, y a Ornar Rayo (1928) que pinta formas geométricas forzando sus alcances para que manifiesten "más allá de la geometría" un modo de existencia surreal; tan precisas aun cuando las envuelve el color o la sombra como para ser paradigmas geométricos.

No sé hasta qué punto puede ser incluido entre los geométricos Franz Weismann (1914), austríaco nacionalizado en el Brasil, porque formó parte del Grupo Frente, de arte concreto. Mas no creo que su riguroso constructivismo respondiese entonces, ahora no responde, a los principios del concretismo. De todos modos un artista de excepcional honradez, así como Gert Leufert (1914), lituano educado en Alemania y nacionalizado en Venezuela, diseñador gráfico de alta escuela, que durante una corta etapa practicó la pintura de cuadros con grandes campos seudogeométricos yuxtapuestos en amplio ritmo. También en Venezuela fue geométrico por un tiempo Alejandro Otero (1921), destacándose por sus *Coloritmos,* paneles con barras verticales y un elemento dinámico asimétrico por detrás de ellas que aseguraba el movimiento.

Finalmente, cito a los que emplean formas geométricas en cuadros más escultóricos que pictóricos: el argentino Luis Tomasello (1915) y el brasileño Sergio de Camargo (1920), quienes incluyen elementos volumétricos en serie rítmica. Con otro carácter, el argentino Marcelo Bonevardi (1929), afincado en Nueva York, quien yuxtapone planchas de madera en el plano del cuadro, con una zona interna de organización embriónica que actúa como clave de un mensaje tan misterioso como severo: una curiosa mezcla de lirismo y dramatismo que no permite incluirlo en ninguno de los dos sectores.

7. Con razón William C. Seitz dice en el catálogo de la citada exposición *The responsive eye* que "un pintor moderno está dotado con una sensibilidad visual no común", pero debió referirse a los pintores modernos que hallan en *la visión misma* el sentido de su obra, remplazando la ilusión de cosas representadas como si existiesen en imagen, por la ilusión de energía que existe en imágenes fragmentadas y seriadas, y más que en ellas en quienes las contemplan. No faltan relaciones en esas obras, se establecen a nivel psicofisiológico, en el umbral de la creatividad, con exclusión de cualquier motivo para

trascender; relaciones entre elementos de la misma clase, a los que se desprende de cuanta figura pudiera crearse con ellos. Tal es el fundamento del arte óptico, o sea el de quienes explotan la discrepancia entre las estructuras periódicas que provocan inestabilidad. Aunque esas obras no crean inestabilidad, crean una estabilidad móvil, con su correspondiente ilusión de inmanencia abstracta: la que ha logrado la británica Bridget Riley (1931) y otros a la zaga de ella, en la medida que los ojos reciben las imágenes como "bombardeos de pura energía" (Seitz). Con menos agresividad pero idéntica eficacia los que imitan el *moiré* y logran el efecto más que por superposición de estructuras periódicas, por desajuste entre ellas, como en algunos trabajos del alemán, Ludwig Wilding (1927), el norteamericano Mon Levinson (1926) y el francés Ivaral (1934).

8. Es claro que cabe la pregunta ansiosa sobre el valor de tantas piezas hechas en nombre de la geometría y en desmedro del "pensamiento matemático". La respuesta no puede ser simplista, pues ahora se ve que los pintores geométricos han realizado una cantidad de experiencias —hecho positivo— tendente a encontrar un camino para remplazar el viejo cuadro, y que sólo les faltó descubrir que no basta la liberación de viejos modos de pintar, pues se necesita hallar el medio material y a la vez espiritual que permita el desarrollo de la capacidad perceptiva más aguda, compensando la pérdida del símbolo que recogía combinatoriamente muy diversas motivaciones de la conciencia, con la nueva dimensión que significaría el empleo de formas visuales como lenguaje entre los hombres.

En el prólogo de esta edición establecí por qué razones los medios de comunicación pictórica no forman un lenguaje, refiriéndome por supuesto a los conocidos hasta ahora. Pero también establecí que la búsqueda de elementos para formarlo mediante formas *standards* fue causa fundamental de la crisis que afecta a la pintura de caballete. ¿Qué otra cosa en efecto se ha venido buscando desde el principio del siglo, al desmantelar el organismo plástico, sino el acercamiento mayor entre los hombres por la comunicación directa como en el lenguaje hablado y escrito? Y ¿quiénes extremaron este desmantelamiento sino los geométricos, echando mano a los elementos en serie como si fueran unidades *discretas?* El hecho negativo resulta de la falta de osadía para crear este lenguaje, que nunca será como el de las palabras, pero acaso podrá ser como el de los sonidos. ¿No dijo Vasarely hace muchos años que tenía confianza en los Toscanini de las artes plásticas? Es cierto que él no comprendió la diferencia esencial entre las imágenes sonoras y las visuales, tampoco entre el disco que reproduce las primeras y la diapositiva que reproduce las segundas, pero el camino está abierto, hace falta recorrerlo sin pensar en el cuadro de caballete como soporte.

9. Por un momento se pudo pensar que los cinéticos recorrían este camino aportando soluciones temporales. Extraña aberración, pues al identificar tiempo y movimiento hacen obras cinéticas pero no temporales, sin darse cuenta de que está más cerca de lograrlo un Albers o un Bill que ellos practicando el maquinismo de la luz en el espacio ilimitado. Que es como decir sin espacio, diferenciándose así de los concretos. El *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (París) inició la aventura con un manifiesto definido en la primera frase: "Basta de mistificaciones", pretendiendo abrir el circuito del arte por medio de obras cinéticas que permitían poner en práctica las consignas finales: "Prohibido no participar, prohibido no tocar, prohibido no romper." Eran pintores que abandonaban el soporte tradicional de su

arte para crear imágenes luminosas por medio de aparatos capaces de unirlas en un *continuum.* Imposible pedir una actitud más lírica y más acorde, aunque superándola, con la de sus antecesores geométricos, inmersos en el plano del cuadro. Esta superación explica el fenómeno aparentemente inexplicable de que los creadores de tales aparatos no fuesen escultores; desde luego porque no les interesaban los aparatos sino las imágenes luminosas, parientes de las pintadas, visuales por igual, pero escamoteando unos el soporte de los otros.

Como de costumbre Pierre Restany puso el dedo en la llaga: "... la investigación para apropiarse del movimiento amenaza llegar a ser un fin en sí, a costa del contenido semántico de la imagen o de la estructura así 'animada' ", convalidando la sustitución de imágenes en el campo siempre de la pintura y demostrando que tales imágenes luminosas no tienen significado como para constituir un lenguaje; también que los cinéticos, como se los llama, no inventaron los soportes para manifestar lo nuevo a que aspiraban. De donde deriva el rápido agotamiento, cuando los recursos limitados impidieron el acrecentamiento constante de la creatividad y el cinetismo empezó a ser una mistificación más, víctimas sus cultores de la trampa que se habían creado. Hoy es el día en que persisten solamente los artesanos.

Aunque las premisas fueron adoptadas rápidamente en muchos países, multiplicándose los grupos, antes que el de París el de Dusseldorf -Otto Piene (1928), Günther Uecker (1930), Heinz Mack (1931)- el hecho notable fue la incorporación al plano internacional de los sudamericanos, entre los cuales brillaron el argentino Julio Le Parc y el venezolano Jesús Soto. Tanto éxito de ellos como de los geométricos y otros cinéticos esparcidos entre Europa y Latinoamérica, no deja de llamar la atención. Acaso se deba a que la novedad casi absoluta del soporte no les exige tradición, acaso a que los obliga a un rigor difícil de conservar espontáneamente, acaso a que tales formas paradigmáticas responden a la vergonzante autopedagogia de quienes por ser indisciplinados temen sus propios arrebatos. Lo cierto es que no tienen rivales y si no alargo la lista es porque muchos se vinculan menos con la pintura que con la escultura.

Los "trabajos" como llama Julio Le Parc (1928) a sus obras, se destacan por valerse de recursos más simples para establecer efectos luminosos o juegos, pero más por la precisión mecánica que no excluye la variabilidad de soluciones, ni la sorpresa. En el texto con que lo presenté en la Bienal de Venecia 1966, obteniendo el Gran Premio de Pintura, afirmé que cumplía la consigna de su maestro Vasarely: "¿Lo nuevo? Es la necesidad de un cambio de función." Pero después, atrapado en la malla extenuante que crean las ideologías, no la cumple más. Jesús Soto (1923), en cambio, sigue un proceso evolutivo constante, innovando dentro del esquema original: finas varillas que se desprenden del soporte como caprichosas redes escasamente movidas, creando un clima lírico. Desde hace un tiempo afronta un original *environment* como fue *El penetrable* en el Museo de Bellas Artes de Caracas; más de cien metros cuadrados cubiertos por cuerdas de nylon que colgaban del techo. También afronta la animación de muros, por ejemplo en el nuevo Palacio de la Unesco (París) donde respeta el soporte, entablando el juego dialéctico correspondiente, por lo que no es una decoración sino un enorme muro imaginario. Igualmente empeñoso es su compatriota Carlos Cruz-Diez (1923), creador de las

Fisiocromías, las *Cromointerferencias,* las *Cromosturaciones,* las *Transcromías,* basadas en un proceso aditivo de verde, rojo, blanco y negro, del cual resulta un color virtual o subjetivo, y en el uso de tres planos de reflexión para obtener un color de luz. *Trouvailles* que cuentan con la posición del contemplador, similares a las de Agam (1928), artista israelí que ha tenido esporádicos contactos con la pintura y cuya obra variada plantea un problema, como para todos los inventores de aparatos con aspiración a que sean esculturas.

El caso típico es el de Nicholas Schöffer (1912), quien a la postre ni hace escultura ni pintura cinética, por no comprender que importa el impacto perceptivo, no el aparato. En este sentido han sido más efectivos quienes pintan con la luz misma (tubos de neón): Dan Flavin (1933) escondiendo la fuente en la oscuridad, y otros estadounidenses que no lo esconden como Stephen Antonakos (1926) y Chryssa (1933), excluyendo a los que trabajan con imágenes difusas, en particular Thomas Wilfred, a quien se debe esta singular definición: "Aquí la luz es el único medio de expresión del artista. Él debe moldearla por los medios ópticos como un escultor moldea la arcilla. Debe agregar el color y finalmente el movimiento a su creación. Movimiento, la dimensión del tiempo (sic), exige que debe ser como un coreógrafo en el espacio." Definición que parece lógica, sólo que a diferencia de la pintura, la luz deja de producir impacto cuando se la modela, y a diferencia de la danza carece de posibilidades para ordenar y matizar el movimiento. A pesar de la lógica, pues, la iniciativa ha mucho que abortó.

III. LA VARIANTE DRAMÁTICA

1. A León Degand se le podía reprochar que metiera en la misma bolsa a Kandinsky, Mondrian y los neoplasticistas, los irradiantistas, suprematistas y constructivistas rusos, los concretos, los geométricos, los abstractos, hasta los informalistas, únicamente porque pintaban sin *representar* realidades, Michel Seuphor cometió el mismo error, excusable todavía en *L'Art abstrait, ses origines, ses maîtres* (1949) porque la situación era confusa, mas no en *Dictionnaire de la peinture abstraite* publicado ocho años después. Cuando basta echar una mirada superficial a las obras para darse cuenta de que no sólo representaron realidades geométricas (¿o no son realidades?) sino las empíricas disimuladamente, acaso por haber comprendido que "ninguna idea *a priori* del espacio o de la forma suprime el problema de la realidad, la que se abre angustiosa más allá del sistema dado, como problema de un *otro-que-uno,* irreductible, que inhibe en el artista su conciencia segura y real de su propio ser" (Argan). Aparte de que unas y otras realidades cambian por el modo de enfocarlas o concebirlas. ¿Para qué confundir entonces a estos pintores si cada uno o por lo menos cada grupo apuntó al lirismo de manera distinta?

Ya he sacado a muchos de la bolsa, en la primera parte y en el capítulo anterior; ahora me toca establecer diferencias entre los anárquicos restantes, tarea difícil pues no habiendo denominador común objetivo debo recurrir a la interpretación de actitudes subjetivas. Por ejemplo, la de estos pintores a que me voy a referir, que se introyectan el drama de vivir, para que purificado por la angustia preste *densidad* à la expresión lírica, limitando la capacidad de imaginar a fin de no entorpecer el ejercicio en abstracto de los sentidos. Tal es el motivo de que eliminaran el juego dialéctico —más que los concretos, geométricos y cinéticos— y de que no fueran al encuentro del contemplador. ¿Para qué si en vez de ser propuestas las obras eran efusiones de la subjetividad? Nocivo solipsismo

cuando se considera que esas obras son definitivas, menos nocivo cuando se las considera jalones en el camino hacia la creatividad diferente que se está gestando. Como siempre, pesimismo y optimismo en pugna, que cada cual decida.

2. Un florentino residente en París, Alberto Magnelli (1888-1971), proporciona con sus cuadros el mejor ejemplo para comprender que los abstractos seguían representando. Ni siquiera parecen imágenes las que pintaba, se diría que son cosas existentes por sí mismas, a tal punto la factura de las formas es sólida y el espacio creado es definitivo. Aunque pervive una estructura flexible procedente del futurismo, en cuyas filas militó al principio de su carrera, y de Kandinsky por el orden formal más que por el sentimental. ¿Abstracto? Nadie ha sido más concreto en la acepción literal de la palabra, tan capaz de neutralizar el drama con el lirismo a través de formas sobrecogedoramente realistas. Y digo neutralizar para diferenciarlo de ciertos norteamericanos que han sintetizado el drama hasta excluirlo. En otro país y con otra cultura también, junto a Magnelli ubico al alemán Willi Baumeister (1889-1955), no porque se parecieran a nivel de la sensibilidad sino a nivel de la conducta que otros fueron perdiendo. Y porque ambos investigaron la relación entre imagen y materia, guiado Magnelli por esa geometría dinámica expresada, más versátil y abierto Baumeister, por experiencias pasadas y presentes que le hicieron oscilar entre lo amorfo y lo geométrico estático, concibiendo el espacio del cuadro, siempre ambiguo, y las formas en él, como Léger en una época y Miró en otra, las dos grandes influencias en su vida. Oscilación que procedía de su modo de ser, como lo manifestó en un libro de importancia capital, *Das Unbekante in der Kunst (Lo desconocido en el arte):* "Mientras el artista cree que está cerca del éxito final de su visión e imagen, el poder de creación y forma lo deja inconscientemente en una nueva determinación desconocida por él hasta entonces."

Entre los muchos pintores que crearon espacio con fragmentos de formas completas o con elementos simples, método fácil para llenar la tela sin comprometerse demasiado, destaco a Roger Bissière (1888-), uno de esos pintores bien franceses por la inestabilidad de sus emociones, heredero de Braque, que cantaba con voz firme pero discreta. Y a María Elena Vieira da Silva (1908), francolusitana que pinta cuadros en los que se reconoce la estructura del paisaje sin los elementos característicos del mismo: espacios vibrantes pero quietos, acaso dormidos como ella misma lo estableció en un título, aunque con pujanza de ritmo nocturno. También destaco a otros pintores franceses que hacen cuadros diferentes con espíritu similar: Jean Bazaine (1904) enrejando el espacio y Alfred Manessier (1911) poblándolo de formas larvadas. Ninguno estableció nuevas pautas para la pintura, pero al ser espontáneamente sinceros satisficieron el gusto intelectual pequeñoburgués que se moldeó en los años posteriores a la segunda Guerra Mundial al calor de artistas abstractos como ellos.

Otro carácter tienen los grandes y pequeños cuadros del italiano Giuseppe Capogrossi (1900), quien después de una etapa expresionista a la romana empezó a desarrollar sin mayor cambio desde entonces variaciones con el mismo signo —especie de tridente barroquizante—, no con la intención lingüística de Vasarely sino con la de provocar un ritmo obsesionante más que envolvente, resultando finalmente decorativo. Aun así, no puede negarse, sus obras impresionan como si pertenecieran a una lejana época y los signos fuesen indescifrables. En cambio el argentino Lucio Fontana (1899-1968), que vivió

muchos años en Italia y trabajó en el mejor momento de su vida con signos, produjo una obra más significativa. Son signos también, tajos y agujeros en la tela que relacionan los espacios de atrás y adelante mientras ella permanece impoluta, con los cuales alcanzó un descarnado lirismo dramático. Fontana llamaba "concepto espacial" a este juego, aunque debió llamarlo "concepto temporal", pues sin tomar en cuenta el uso indebido de la palabra concepto, con sus cuadros permite recobrar el tiempo que limitan y desnaturalizan otros pintores, en cuanto lo subordinan al espacio. Una propuesta singular que él clarificó: "Como pintor, mientras trabajo en una de mis telas perforadas, no quiero hacer un cuadro: deseo abrir el espacio, crear una nueva dimensión del arte, enlazarlo con el cosmos como si se expandiera más allá del confín del cuadro."

Hans Hartung (1904), alemán nacionalizado en Francia, se ciñe al cuadro. Ninguno como él e incluyo a los figurativos, ha tenido la capacidad de adherir a la tela o el papel, sea que pinte o dibuje, fiel a la consigna de crear espacio con tres dimensiones ficticias pero en relación mental con las del espacio ambiente; sin recurrir a la perspectiva, desde luego, pero tampoco a utilizar los trazos como simples signos de su acción emotiva. En su mejor época, años 40 y 50, los trazos parecen excrecencias del papel o la tela, sobre fondos luminosos de color hechos también a trazos pero paralelos, con grandeza de emoción lírica, sin conceder nada al contemplador superficial. Efímera grandeza, sin embargo, ante la avalancha de sus repetidas obras últimas. Se acostumbra relacionarlo con el francés Pierre Soulages (1919), mas no cabe hacerlo: detrás de las construcciones funerarias de éste nada se sostiene en lo imaginario.

Cumplido pintor abstracto fue el ruso Serge Poliakoff (1906-1969), quien se enlaza con los pintores geométricos, aunque los planos de tal carácter que pintaba, yuxtapuestos a la manera de los cubistas en su primera hora, son deliberadamente irregulares y sólidos. Con ellos el espacio como reflejo deviene vehículo de su interioridad recogida, contrastando tintas sordas para que avancen y retrocedan armónicamente, sin aperturas que denuncien el fondo. Michel Ragon ha dicho que pertenece a la familia de Juan Gris por el despojamiento de las formas, la economía de los medios y la emotividad sostenida, pero él era más instintivo y menos sujeto a las exigencias del soporte que el español. El tiempo hará que se olvide a muchos pintores de esa época, no a Poliakoff, creador monótono si se quiere pero que aprovechó al máximo las posibilidades ofrecidas por el soporte.

Otro ruso afrancesado, Nicolas de Stael (1914-1955), actuó con su espátula para contrastar zonas bastante regulares y brillantemente coloreadas. A medias figurativo pues quedan vestigios de figuras en sus cuadros, las respetó por haber comprendido la potencia irremplazable que tienen. Gillo Dorfless lo considera un seguidor, no un inventor, por esos vestigios, pero olvida o desestima su investigación original en el campo del color, a la inversa de ciertos pintores norteamericanos porque lo sentía salvajemente como para no mortificarlo por la abstracción total. Un pintor tan eufórico, tan lleno de historias, anécdotas y cuentos verídicos o inventados que sorprende haya terminado suicidándose; tal vez • porque no atinó a superar el soporte y las modalidades de que se valía para pintar, los que no podían satisfacerlo. Cualquiera sea la interpretación que se dé a su muerte, y a su vida, uno de los pocos pintores de esa época que amaba la pintura.

Representantes del biomorfismo abstracto han ocupado un lugar de cierta

preferencia en la pasada década: por una parte el francés Maurice Estève (1904) que no es el más típico pues los enlaces enmarañan la composición; por otra el alemán Karl Goetz (1914) que sí lo es el remozar con tal motivo el ancestral sentimiento romántico; a cuyo lado ubico a otro alemán, K. H. R. Sonderborg (1923), quien aumenta el valor como signo de aquellas formas. En oposición a ellos que son tan enérgicos, el francés solitario Pierre Tal Coat (1905), creador de espacios evanescentes con signos indecisos que no recomponen imágenes, como acariciando la tela para no violarla y esconder el ritmo orgánico que los determina.

También demuestran energía los pintores de espacios atormentados que trabajan con formas de precisa dirección a manera de rayos vectores cromatizados, y con los cuales el drama sigue siendo abstracto en cuanto faltan las referencias empíricas, pero su mecánica se torna explícita como para sentirlo en plena ebullición. Ante todo el escocés Alan Davie (1920), un expresionista surrealizante atemperado por la flema de su raza, que remplaza en sus obras últimas el dramatismo por una especie de primitivismo sofisticado; temas de exorcismo, de sueño, de lámpara mágica, de ídolos; brillantes de color y de composición infantil, en las que todo ocurre en primer plano. Agrego al húngaro Fritz Hundertwasser (1928), aunque su raza es menos atemperada, con acentos muy grotescos, y el veneciano Emilio Vedova (1919), menos atormentando por los hechos que por las posiciones que adopta.

Por extensión, ya que no dejaron de ser figurativos en alguna medida, incluyo a los integrantes del grupo COBRA, en particular el belga Pierre Alechinsky (1927), el holandés Karel Appel (1921) y el dinamarqués Asger Jorn (1914), quienes tuvieron enorme éxito entre los años 50 y 60. Muy europeos, se entregaron al antimétodo que implica la gesticulación espontánea, volviéndose más *fauves* que los *fauves* en su tiempo. Y entre los españoles que levantaron cabeza, a Antonio Saura (1930) que sin dejar de ser figurativo y participando en otros grupos, tanto de los signos como de los gestos, dio rienda suelta a una vena dramática que por falta de adherencias espurias se torna lírica. ¿Son abstractos? Sólo porque manejan manchas y trazos con variados movimientos y aperturas, transfigurando la experiencia de cosas y fenómenos de acuerdo con una pasión generalizada. La falta de sostén dañó sin embargo la continuidad de la actitud; sugieren pintando cuadros pero han perdido la frescura inicial que era lo único valioso.

He omitido a muchos pintores abstractos o semiabstractos. Aun señalando nada más que a los valiosos la cosecha es pobre. Razón decisiva: por haber persistido en pintar cuadros de caballete cuando éste ya no permite sino modalidades inoperantes, en el mejor de los casos destructivas.

3. Los informalistas apuraron este desmantelamiento por la fuerza de los hechos, tanto como para crear el estado de perplejidad que me llevó a escribir en 1960 el siguiente texto inédito: “Bueno, lo que pasa no es de ahora. Comenzó hace más de cincuenta años, con el despojo de los contenidos visuales de representación en las formas, así como de las ideas y los sentimientos explícitos. Despojo que fue provocando modificaciones tan profundas en la morfología de las obras que se llegó a temer por el porvenir de la pintura. (Recalco que esto fue escrito hace quince años.) Pero al menos ésta se hizo fuerte en la *forma* y el bastión pareció inexpugnable, sin que se hicieran mayores esfuerzos para saber

qué significa esta palabra equívoca. Hasta que surgen los pintores que la atacan y con la intención de hacer pintura sin ella le asestan el temido golpe mortal.

"En Europa llaman *informal* a la pintura e *informalistas* a los pintores. En los Estados Unidos Harold Rosenberg la llamó *Action Painting.* En Francia Michel Tapié la llamó *Un art autre* y otros *peinture en brut.* Además no se acepta la separación entre pintura informal y pintura abstracta, y si bien se reconoce al *tachismo* como inmediato antecedente, se toma en consideración el mediato de Dada. Yo la llamaría *inconstructiva* en un sentido y *virginal* en otro, pero no vale la pena discutir, siempre son inapropiados los nombres. Por su parte es difícil saber qué se designa con ellos —no siempre se refieren a los mismos autores y obras—, pues no se trata de un movimiento coherente sino de una actitud rebelde que mal puede unificar.

"Algunos hechos ayudarán a situar el fenómeno. Primero, que se pinta mucho en todas partes. Segundo, que se pinta con apuro y frenesí pero sin angustia, obrando siempre para tener éxito y ganar dinero, impúdicamente. Tercero, que todo se resuelve en viajes: los artistas y los críticos solicitados por innumerables exposiciones, los mercantes en busca de estrellas que alimenten su comercio, los coleccionistas para hallar la pieza más rara o la más nueva. Corolario, que aparecen galerías por dondequiera y se pagan precios tan enormes como desproporcionados, se multiplican los concursos, se aumentan los premios y se suprimen las bolsas de estudio, etcétera, interviniendo los museos en este concierto, cuyos directores rivalizan con los coleccionistas y mercantes. Museos de arte moderno, se comprende, ante la necesidad de no confundir el arte presente con el pasado.

"Un viento político envuelve todo, y no se concibe el artista, el crítico, el mercante, el coleccionista, que no tenga posición, la que una vez tomada obliga a excluir a unos y aceptar a otros, sin mayor discernimiento con frecuencia. ¿Cómo sorprenderse de que se disponga de la historia a gusto? Si Huerta Wesher pudo escribir en *Cimaise,* a propósito de la elección de grandes maestros de la pintura contemporánea para la Documenta de Kassel 1960, que hubiera preferido a Monet, acaso Delaunay, en lugar de Mondrian ¿no negaba éste con más saña a sus antecesores? Los marxistas y los nacionalistas son igualmente arbitrarios, y para qué comentar la opinión de los figurativos sobrevivientes o la del impávido Georges Mathieu. Pero no hay que asustarse, quiere decir que el mito de la historia como legisladora del vivir está cediendo terreno, y era hora de que ocurriese para que la acción empiece a ser legítima.

"No menos paradojal es el contraste entre el chauvinismo y el carácter internacional de la pintura, como si se estuviese llegando a una síntesis que los incluye. París y Nueva York conjugan un verbo que se está haciendo entre ambas ciudades mientras los japoneses se ponen a la par y aunque falta América Latina en bloque no será por mucho tiempo más. Se diría que el arte *sin bandera* es el único camino, y que la filosofía es el pensamiento esencial que dará la clave. A la cual se manosea con irresponsabilidad pero no importa, gracias a esta estima del pensar la estética encontrará su camino de redención."

Me excuso por la transcripción, pero no podría describir ahora con la misma vehemencia el estado de ánimo que tenían los europeos al comenzar la década del 60. Una larga estancia en diversos países de Europa y en los Estados Unidos me permitió dejar esta

marca del tiempo.

4. Es cierto que Michel Tapié se encargó de la teoría, pero era débil y confusa por la extremada arbitrariedad para juzgar a los artistas. Pude coincidir cuando escribió: "¿Razones personales que no prueban nada, me dirá usted? —Pero, entre nosotros, ¿no son las únicas que cuentan? Y todavía más entre nosotros ¿han probado algo alguna vez las razones generales?" Pude coincidir entonces pensando que las razones personales iban al encuentro de las generales, no ahora que sería fomentar la confusión. En efecto, el pintor informal de los años 50-60 practicaba todos los tipos de nudismo estético y si algo lo afligía era no poder transformarlo en nudismo artístico. Sin que lo haya manifestado verbalmente, le habría satisfecho hacer obras absolutamente inmateriales, si la acción se hubiera podido resolver en inacción, como se lo recomendaba el Budismo Zen. Para lo cual negaba el espacio pero conservando el soporte-cuadro en contradicción más flagrante que la de sus antecesores, siempre con la esperanza de atrapar el tiempo. Pura utopía, claro está, pero si algo puede rescatarse de cuanto hicieron los informalistas ha de ser partiendo de ella, aunque más no sea para confirmar cómo aceleraron el fin de la pintura de caballete.

Tan utópica fue la intencionalidad de los informa-listas que muy pocos pintores cumplieron con ella. El francés Jean Fautrier (1898-1943) fue el que más se acercó, después de muchas vicisitudes en su vida privada y algunos cambios de frente en su vida artística, empleando desde que empezó a ser Fautrier pastas gruesas ligeramente coloreadas, con las que pretendía volver informe a lo que tiene forma, no en imágenes sino en masas existentes por sus tensiones desordenadas sobre fondos inertes o poco menos. París se conmovió con la serie de los ô*tages*, y con motivo, pues la propuesta era original. Mas de allí no pasó, los cuadros que le sucedieron no eran más que ô*tages* con diverso ropaje, aprisionado en la trampa que se había creado. Se dijo entonces que la suya era pintura pura, tal vez por la persistencia de la misma antiforma; craso error, sólo agudizó la crisis del cuadro sin abordar sus causas y sin proponer remedios.

El otro pintor que se acerca a la utopía sin variar desde hace años, es el catalán Antonio Tapies (1923), quien pasada una experiencia surrealista condensó la imaginación en el campo de la materia pictórica o no pictórica, para cubrir con ella la tela, estableciendo variaciones apenas perceptibles de valor, como si un cielo de nubarrones espesos se convirtiese en tierra movida por un sismo. Giulio Cario Argan, a quien tanto admiro, ha hecho sutiles consideraciones sobre la pintura de Tapies, mas no estoy de acuerdo en que haya agregado la nulidad del tiempo a la del espacio; creo que intentó anular el espacio para afirmar el tiempo, sin lograrlo. Tampoco estoy de acuerdo en que su pintura sea emblemática, a mi juicio sólo revela una sensibilidad fuera de serie ante los materiales que constituyen las cosas, suplantando la imagen de ellas por una seudoimagen generalizada que ocupa todo el cuadro, plena de accidentes, "como orografías, grietas, huecos, rajas", según la feliz expresión de Dorfless. Si aunque fuera inconscientemente hubiera tendido a la muerte como sostiene Argan, ¿habría conservado el soporte-cuadro? La autoridad de éste es mayor que la de sus formas, contribuyendo a que la pintura se vacíe de toda significación. Algún parentesco con Tapies tiene el alemán Emil Schumacher (1912), más romántico al cruzar el fondo macizo del cuadro con estrías profundas y desordenadas.

Menos revolucionario en apariencia fue el alemán Wols (Otto Alfred Schulze

Battman, 1913-1951) aunque más en los hechos con su capacidad de penetrar en las cosas, descubriendo elementos de otro mundo —manchas, trazos, filamentos, signos que nada significan— hasta constituir una maraña. Así destruye la forma en sentido convencional y esquiva el espacio necesario para su existencia, pero crea un nuevo espacio y una nueva forma. El lirismo dramático y abstracto nunca llegó a ser tan *punzante*, cualidad que no se diría lírica pero presta absoluta originalidad a su expresión, como se la prestó a Klee en su hora, con quien tiene algún punto de contacto. También fue menos revolucionario y de algún modo acorde con Wols, el francés Camille Bryen (1907), aunque la masa de pequeños elementos es más ordenada y menos punzante su lirismo dramático. En cuanto al italiano Alberto Burri (1915) sorprendió al componer sus cuadros en *collage* con pedazos de vieja arpillera quemada por su cigarrillo, modo de quebrar la armonía de las formas pintadas en el cuadro y de ampliar el horizonte menospreciando los procedimientos habituales para hacerlas; asimismo, de crear desconcierto alertando sobre la crisis que ni siquiera él comprendió, a juzgar por su falta de imaginación para extraer las consecuencias de su propia actitud. No era un informalista, como no lo fue Georges Mathieu (1921), un recopilador de efectos inventados por otros, a los que agregó de su cosecha el trazo único y elegante de los orientales para componerlos, tras el cual surgía un injustificable brote del *art nouveau.*

Nuevo balance, esta vez de los informalistas, aún menos satisfactorio que el de los abstractos. Queda alguna obra felizmente lograda y un mal hábito de pintar al descuido, con mayor razón después del golpe que le dio al cuadro el francés Yves Klein (1928-1962) reduciéndolo a ser una pequeña tela pintada de azul, su famoso monocromo. Desde luego que su planteo fue más serio que el de los informalistas, cuando se interpretan esos cuadros con ironía, anticipo de la inmaterialidad en lo humano que persiguió después, olvidando la pintura. Pues si bien ha de ser cierto que “el color tenía para Klein una existencia en sí, más allá del simple efecto visual” (Restany), no hay que extremar el alcance para comprender su actitud de profeta anunciando “un nuevo método de percepción de las energías cósmicas” (*id*.).

5. Gran problema plantea la inclusión de Jean Dubuffet (1901) en este grupo ¿Es abstracto o figurativo? ¿Surrealista? ¿Informalista? ¿Lírico o dramático? ¿Primitivo o *naif?*. A lo largo de su vida y a pesar de los periodos en los que abandonó la pintura, ha creado obras como para incluirlo en cualquiera o en todas estas tendencias. Si finalmente lo incluyo en ésta es porque no obstante los contenidos empíricos de sus obras en determinados momentos, su lirismo me parece evidente. Tal vez por ese espíritu de verdad que le hizo renunciar a todos los medios tradicionales, fundar su creatividad en la imaginación dominada por la organicidad y trasmutar sus experiencias como quien participa en una ceremonia. “Mi posición —ha dicho— es por completo la de celebración y cualquiera sean las intenciones que se han pensado detectar, de humor o sátira, de amargura o invectiva, es no comprenderla.” Celebración en abstracto de la vida, para él “presencia”, “existencia”, “realidad”, que ha sido su mayor preocupación, aunque sin caer ni de lejos en la representación naturalista, sí de lo cotidiano y lo banal pero sublimado, en nombre de los cuales detesta la estética, cometiendo el error de considerarla teoría del arte, cuando la enjundia con que extrae formas de las realidades aludidas es estética, nada más que estética.

Dibujante, pintor, escultor por el relieve que suele incluir en sus cuadros y por los objetos que hace, su gran descubrimiento fue el *art brut;* según la definición de Dorfless, "colección de objetos encontrados, creados o pintados por 'primitivos', niños, locos, presentando las características de inmediatez ingenua o la curiosidad casual, que hacía tiempo iba recogiendo..." Con ellos fundó un museo en París, más para preservarlos que para mostrarlos. Sin duda porque esas obras le permitieron acercarse a la fuente creativa, a la virginidad que excluye la sofisticación. Del mismo modo que le interesaron los materiales ofrecidos por la naturaleza o desgastados por el uso humano, sobre todo las texturas, con el objeto de amalgamarlas en formas nuevas.

Otra historia es comprobar hasta qué punto se cumplieron sus intenciones. Pienso que al pie de la letra desde su primera exposición en René Drouin (1944) hasta la etapa *Hourloupe* (1962). Después trasgrede sus intenciones fabricando piezas como las expuestas en el Guggenheim Museum de Nueva York (1973) que denuncian un terrible agotamiento.

.6. Quienes mejor se ajustan a la definición establecida al comienzo de éste capítulo —"pintores que se introyectan el drama de vivir, para que purificado por la angustia preste densidad a la expresión lírica"— son los practicantes del expresionismo abstracto en los Estados Unidos. Sólo que no es fácil caracterizarlos, tardaron en constituir el movimiento y hubo muchas ideas y venidas. Tan contradictorios para pintar —lo indica «1 nombre que opone la abstracción generalizadora al expresionismo particularizante— como para actuar en la vida, procurando desesperadamente ser profundos. ¿Será motivo para que sean tan severos en la información y en la realización, tan excesivos para buscar la síntesis, como queriendo partir un pelo en cuatro? Entre los que prepararon el advenimiento del arte moderno "a la europea" señalo al alemán Hans Hofmann (1880-1966), serio y, generoso para enseñar a los norteamericanos —había dirigido una escuela en Munich desde 1915 hasta 1932— lo que necesitaban para ser profundos: cómo elaborar el color para que fuera forma por sí mismo y en abstracto. Enamorado de la vida por añadidura, equilibrando el empuje y la atracción como esencial consigna, también para pintar, fue sin duda el gran pionero. Junto a él quien realizó ese arte moderno "a la europea" por vez primera, Arshile Gorky (1905-1948), adecuando el surrealismo y la abstracción con la idiosincrasia de un pueblo que recién descubría la fuerza del símbolo biomórfico; tal vez porque no era europeo sino armenio y porque sus estudios fueron de ingeniería. En consecuencia se lo puede juzgar de acuerdo con dos parámetros opuestos: con uno resume el aporte de Kandinsky, Miró y Matta; con otro establece la transición hacia la pintura que iba a ser típica del país. William Rubin sostiene en un ensayo brillante que frente a las obras de los demás expresionistas "uno siente que si Gorky fue una figura de Jano mirando atrás, a la tradición europea, y adelante, a la *New American Painting*, sólo los ojos que miran atrás están en foco". Juicio que en parte me sorprende, porque en los cuadros de este pintor hay una transparencia espacial y una luminosidad colorística, como si poco le hubiese importado la veracidad de una y otra, que responden a lo que sería la *Nueva Pintura Americana.* Meyer Schapiro advirtió esa "atmósfera que convenía a los objetos de la fantasía moderna: primitiva, visceral y grotesca". La que a mi juicio fueron reduciendo y aniquilando los expresionistas abstractos que lo siguieron.

Tampoco Willem de Kooning (1904) y Jackson Pollock (1912-1956) son

representantes de esta pintura. El primero por su origen holandés y su clara filiación expresionista que le ha impedido hasta hoy una integración absoluta; el segundo por la influencia de Picasso, Miró, Kandinsky, pero más por su interpretación infantil del inconsciente, como generador de las formas. Observación que hago sólo para ubicarlos, avanzando el juicio temerario de que figurarían más coherentemente en el panorama de la pintura europea, acaso con mayor derecho que Gorky. Contraprueba: ningún pintor norteamericano ha obtenido éxito en Europa como Pollock en primer lugar y De Kooning en segundo lugar.

Se dirá que Pollock fue mito casi desde el comienzo y es verdad, por su muerte prematura, pero también por la aleación novedosa de un temperamento joven y hasta pueril como una sensibilidad inédita aun si se la compara con la de Wols; un pintor que pintaba manchas y trazos, casuales o pensados, arrastrando el gesto con el cuerpo. Todo lo cual pareció en su momento extremadamente original en la verdadera acepción de la palabra, como retorno al origen, pero detrás de la maraña ¿se descubre el nuevo espacio que asegura su originalidad? Se descubre al pintor que tapa el espacio sin constituirlo, como lo había hecho más de un arriesgado informalista europeo.

Con De Kooning la similitud es más clara, no sólo porque evoluciona hacia la abstracción sin excluir la figura, integrada paso a paso en la estructura cromática, sino por la factura con unidad de trazo y color, a golpes de pincel, creando un semiespacio a modo de *environment*, sin responder a la regla exigente para el cuadro de las tres dimensiones ficticias y tampoco a la exigente para el muro de anularlas o por lo menos disminuirlas. Pienso que si Clement Greenberg; ataca a De Kooning es por esta *homeless representation* (representación mostrenca, sin hogar) como la llama, “una pintura plástica y descriptiva aplicada a fines abstractos que continúa sugiriendo fines representativos”. ¿Podía sorprenderse algún europeo acostumbrado a ver los cuadros de Appel, de Jorn, de Saura y de otros? Tampoco les hubiera sorprendido Philip Guston (1913), de tan exquisita sensibilidad para contrastar pinceladas de color inédito, pero no sé por qué motivo no ha tenido el éxito de los otros.

7. Ya manifesté en el prólogo de esta edición, que si la conciencia estética se advierte en las actitudes, los gestos, etcétera, éstos se condensan en productos semiartísticos —vestidos, adornos, etcétera— los cuales a su vez se subliman en productos artísticos como los cuadros. Traigo el recuerdo a colación para centrar el discurso en el contraste de los dos verbos: condensar y sublimar, que ayuda a distinguir también los productos artísticos menos elaborados, conservando adherencias estéticas, y los muy elaborados que las eliminan. Así considero más que elaborados a los cuadros de los verdaderos expresionistas abstractos, por diferentes que sean entre sí, con la nota común empero de una alta capacidad de sintetizar sus experiencias, recordando de nuevo que sintetizar no es lo mismo que sublimar. En orden de menor a mayor severidad y economía de medios ellos son: Clifford Still, Mark Rothko y Barnett Newmann; al margen, Franz Kline. Mas, con respecto a todos advierto que por reconocer esta virtud, si se la quiere llamar así a la capacidad de sintetizar, no exagero el valor de sus obras, pues como señalaré en cada caso la virtud puede ser menos fecunda que el pecado. No voy, pues, a regatearles en cambio seriedad para actuar y originalidad norteamericana.

Clifford Still (1904) es el más romántico por la manera de amasar el color y de remplazar la luz-sombra que modela la forma por razones de contraste en la tela que son como los *practicables* en un escenario teatral. Al principio, en cuadros que parecen paisajes con resabios surrealistas —un Tanguy sin anécdota, ha dicho Barbara Rose— las aperturas eran caóticas, después han sido cada vez más severas. A la vuelta de tantas millas otro pintor que neutralizó el drama con el lirismo, como Magnelli, sólo que en formas ya no "sobrecogedoramente realistas" sino sobrecogedoramente místicas. Porque tal es la connotación de su arte: el misticismo, motivo para que nunca haya podido ver un cuadro suyo colgado en lugar apropiado.

La evolución de Mark Rothko (1903-1970) es menos misteriosa, animada más que por un espíritu místico, por una religiosidad adherida a la imagen, como que debajo de esos seudocuadrados o seudorrectángulos que constituyen sus cuadros, bulle un mundo de imágenes biomórficas (¿Gorky?) tragadas por el espacio; no se las ve pero se las intuye, son presencias invisibles cuando se conocen los cuadros anteriores. Entonces se comprende por qué la figura no pudo servir a sus propósitos —son sus palabras— porque el acto de crear se volvió para él acto de soñar despierto en una carrera trágica que terminó al soñar muriendo. Por eso no hay apertura en sus cuadros, solamente luz que por el color» enceguece hacia adentro, situación límite, casi excluido el espacio y por tanto el drama. Más que los cuadros de Still, todavía se puede hallar para los de Rothko un lugar adecuado. La dificultad máxima es cuando se trata de colgar cuadros de Barnett Newmann (1905-1970), porque no se prestan al juego dialéctico tantas veces aludido como esencial para la existencia de un cuadro, tampoco para entablarlo de otro modo si el soporte fuera un muro; son *objetos*, no cuadros, que están en el mundo como al azar y sin embargo atraen con singular necesidad por insólitos, o mejor dicho, por sintetizados. Tanto, como para que el nuevo producto sea poco menos que nada, el drama casi desaparecido y el lirismo casi sin razón de ser. Pero obsérvese que digo casi y se descubrirá el secreto de este creador, ni místico ni religioso, metafísico en el límite a que puede llegar quien renuncia a lo físico. Eliminada la figura, la construcción, el empaste, las relaciones sobre todo, no quedan más que esos planos que tampoco son fondos con algún trazo vertical a puño o chorreado (los llamaba "zumbidos") como único signo de existencia.

Si se trata de Franz Kline (1910-1962) el expresionismo abstracto tiene otra dimensión, pues no sublima ni sintetiza, condensa sus emociones en los gruesos trazos negros que son como vigas de un edificio derruido, sin espacio en su contorno o en su dintorno, y por tanto sin adhesión a la tela como las formas de Hartung. Por eso un cuadro suyo exige un lugar especialísimo, fuera de todo contacto, aunque fuera otro cuadro suyo. He visto hace años una retrospectiva de Kline y la recuerdo, sí, como una pesadilla.

No sé si es legítimo vincular al grupo del Pacífico con el expresionismo abstracto, porque sus integrantes no siempre son abstractos y porque el expresionismo es diluido en ritmos diversos. En general hacen una pintura intimista y tal vez por la comunicación directa a través del océano muy oriental; diría más que caligráfica, con tendencia a emplear elementos pequeños en las telas, una especie de puntillismo, lejos del modo como se los emplea en Occidente. Se distinguen entre éstos Morris Graves (1910) y Loren MacIver, pero quienes se acercan al expresionismo abstracto son Mark Tobey y Bradley Walter

Tomlin (1899-1953).

"Generalizar sobre Mark Tobey (1890) es traicionarlo" —ha escrito Joshua C. Taylor— pero mayor traición seria no intentar la caracterización de su prodigiosa obra, que así como la de Newmann aspira a diluirse en un espacio sin límites, se diluye en un tiempo sin medida. Ella empieza a ser lo que debía ser cuando excluye la figura y el cuadro se vuelve entramado de líneas con ligeras variaciones de tono por zonas, mas no como caligrafías orientales sino como un magma ordenado. A veces son cuadros planos, a veces hay formas especiales, y en algunos casos manchas de tinta o de pincel. El análisis de los títulos demuestra preocupación por la luz, por los momentos espaciales, por el día y la noche, por lo mágico, por el tiempo preferentemente. Como interpretación diría que se preocupa por la unidad en el pluralismo» el título de una obra principal: *E. Pluribus Unum* (Seatle Art Museum, 1942) todavía con personas que se transformarán luego en miríadas de elementos formando un conjunto. Quien más quien menos de estos pintores hacen de la pintura un medio de expresión visionaria, con originalidad profundamente norteamericana. Un aspecto nada neoyorkino, poco conocido en Europa, desconocido en Latinoamérica y mal conocido en el este de los Estados Unidos.

8. No es un grupo disidente el que forman los cultores de la *Post-Painterly Abstraction.* Expresionistas y abstractos, conservan la potencia colorística sin trabas lineales y sin atenuantes luminosos, con total abandono de la materia espesa que forma relieve. Clement Greenberg los bautizó, hace la teoría constantemente y los promueve en todos los sentidos con tremenda autoridad, de modo que para saber quiénes son ha de interpretarse sutilmente el vaivén de sus preferencias. Veamos, pues, qué entiende por *painterly,* palabra que emplea para significar "entre otras cosas, la definición borrosa, rota, suelta, del color y su contorno", así como Wôlfflin usó la palabra *malerich* para designar las cualidades formales del barroco que las separan del arte clásico. De acuerdo con esta definición exalta a los pintores que se valen del color, renunciando a toda construcción explícita del espacio, y aunque no lo dice por su aversión a la metafísica, van en procura del tiempo. Si por una parte extrema el juicio favorable sobre las telas de Morris Louis, por otra hace lo mismo con las de Kenneth Noland, pero quienes parecen cumplir mejor sus designios actualmente son las de Jules Olitzky y Larry Poons, sin que por ello desdeñe las de Sam Francis.

Coincido en la admiración por los nombrados, pero antes de especificar el juicio sobre cada uno quiero destacar el carácter de anti-cuadro dé tales obras, siempre aceptando la premisa antes anunciada. Morris Louis (1912-1962) porque las bandas paralelas de colores en contraste, verticales, horizontales u oblicuas, tienden a salir del bastidor para quedar pegadas en el muro: Kenneth Noland (1924) porque siendo más brutales las bandas paralelas quedan amordazadas por el marco, menos cuando empleó las circulares concéntricas, endurecidas por una limpieza progresiva de resonancias sentimentales; dos modos de emplear la pintura como elemento de choque. A la inversa pero con el mismo carácter de anti-cuadro, intensificado todavía, las grandes telas de Jules Olitzky (1922), tensas por una elaboración minuciosa pero casi invisible del color, provocan en el contemplador una lucha ardua para penetrarlas; con más severidad que Monet en *Nymphées* llega a un impresionismo abstracto. También Sam Francis (1923), aunque el suyo es menos

abstracto. Finalmente Larry Poons (1927), menos austero porque agrega imágenes, geométricas o biomórficas, se inclina pero de lejos a una concepción más espacial del cuadro. Líricos son todos y si el cuadro de caballete tuviera algún destino estaría dispuesto a reconocer con Greenberg que "es la única dirección para un arte pictórico en el cercano futuro"; mas como ya lo he manifestado anteriormente y aún lo volveré a manifestar, no se tratará de elegir una nueva dirección para la pintura de cuadros sino de remplazar a éstos por otros soportes.

9. Entre tanto ¿qué pintores abstractos aporta Latinoamérica? A diferencia de los Estados Unidos, donde se ha visto que los pintores abstractos elaboraron las formas europeas creando un movimiento original, Latinoamérica sólo presenta algunas individualidades, identificables la mayoría y más bien inclinados hacia un informalismo no demasiado informal. Me parece sobresaliente el colombiano Alejandro Obregón (1920), aunque no es abstracto por completo, denunciando en la temática y en la factura muchos elementos locales, con ímpetu capaz de llenar la tela de arriba abajo con vigorosas pinceladas de colores firmes y la necesaria dosis de arbitrariedad; para decirlo con una sola palabra, la pintura más *jugosa* que se hace en América Latina. Al lado de sus obras parecen faltas de vitalidad las de los argentinos Testa, Grilo y Ocampo, propensos como son a las formas de extremo refinamiento. Clorindo Testa (1923) practica la pintura de cuando en cuando, pues la arquitectura insume su tiempo; en los años 60 pareció sin embargo que lo absorbería la pintura, haciendo sus mejores cuadros con blancos calizos, negros grisáceos y grises negruzcos, pero en los últimos años ha reaparecido con formas esquemáticas en papeles llenos de humor, como si él mismo no se tomara demasiado en serio. Desde que abandonó Buenos Aires, Sarah Grilo ha variado de una original posición poscubista a una más dinámica, una especie de impresionismo solidificado. Mientras Miguel Ocampo (1922) evolucionaba de modo más drástico, después de haber integrado el grupo de los concretos, hacia una concepción muy personal, quedando la geometría como tenue estructura de fondo, traspasadas las formas por una materia coloreada hecha de imperceptibles puntos.

Pintores abstractos hay en el Brasil: Antonio Bandeira, Ibere Camargo, Franz Kracjberg; en Guatemala: Rodolfo Abularach; en Nicaragua: Armando Morales, que vive en los Estados Unidos; en Chile: Ricardo Yrarrazábal, a quien Tom Messer y Jorge Elliot consideran el pintor más importante de su país. Todos buenos pintores, a los que no conozco demasiado bien como para descubrir en sus obras el toque de interés, si es que lo tienen. El problema se me plantea a propósito del máximo pintor abstracto en el Perú: Fernando de Szyszlo (1925), cuya obra ha sido cálidamente elogiada por los críticos más respetables del continente; he hecho esfuerzos para descubrir en sus cuadros la nota de peruanidad que tanto Juan Acha como Carlos Rodríguez Saavedra señalan, pero se me escapa, reconociendo esto si una labor extrañamente original.

Con lista tan corta no intento disminuir la importancia de los pintores latinoamericanos, ocurre que ya por entonces la mayoría de los no-geométricos volvían de alguna manera a la figuración.

IV. NUEVOS REALISMOS

1. NUNCA se dijo, pero el conflicto que provocaron los pintores abstractos y

concretos no fue sólo a causa de que no representaran realidades empíricas como se creyó; sin saberlo ni quererlo cuestionaban el ejercicio de la conciencia artística como conciencia imaginante, y aunque no llegaron a excluirla, so pena de abandonar el arte, evidentemente la desnaturalizaron. Sobre el tema ya se ha discurrido, ahora corresponde hacerlo sobre los movimientos que de algún modo retomaron el ejercicio de esta conciencia, para lo cual empiezo por establecer cómo actuaba el pintor cuando se la respetaba: fuera o no fuera punto de partida, *observaba* las realidades —por supuesto las observables— para hacer formas que las *representaban*, pero con imaginación y otras funciones psíquicas anejas lo hacía cargando a las imágenes de un *significado* decisivo para su existencia, pues las transformaba en *símbolos.* Sin embargo el conflicto no se planteó acerca del significado —en el Medievo lo proporcionaba el dogma religioso, en la Edad Moderna del método combinatorio (Francastel) de los elementos empíricos y los más diversificadamente espirituales—; se planteó porque los abstractos y concretos pretendieron descubrirlo e imponerlo mentalmente, desdeñando la experiencia que apunta a las realidades empíricas. Y claro está, rebajaron la conciencia imaginante, haciendo que la conciencia artística sirviera a variadas ideologías.

Así fue que por respeto a la experiencia en amplio sentido se produjeron en la Edad Moderna los pasajes, de cierto naturalismo a cierto clasicismo, al barroco, al rococó, de nuevo al clasicismo, al romanticismo naturalista, hallando la pintura su estabilidad, sin duda precaria, cuando la burguesía sostuvo en pleno siglo XIX el cuadro *transportable* como único soporte, conveniente para ella por cuanto condensaba los fenómenos visibles en una imagen del mundo. Y así fue también que en este siglo "el desmantelamiento del organismo plástico" ha ido destruyendo ese soporte, por rechazo progresivo de la conciencia imaginante, en favor de la conciencia pensante, opuesta dialécticamente a la conciencia intuitiva, primero con el *fauvisme* y otros *ismos* descritos en la primera parte; luego con el informalismo europeo y el activismo norteamericano, sobre todo el expresionismo abstracto, descritos en esta parte. Entonces aparecieron los rehabilitadores de la conciencia imaginante, los que hacen imágenes *completas* —subrayo que por ser completas se oponen a los abstractos y concretos— acentuando apariencias y esencias mezcladamente en torno a nuevos realismos.

No quiero ser como los historiadores del arte, que según Roman Jakobson practican sólo una *causerie* por falta de precisión en los términos. Sé muy bien que el término realismo define poco menos que nada desde el punto de vista semántico, pues varia su significado de acuerdo con lo que se entiende por *realidades,* en plural para no confundirlas con lo *real.* En este caso lo empleo porque algunos movimientos artísticos se denominan *neorrealistas*, asimismo por afinidad de otros con ellos, pero el criterio que no aceptaría Jakobson es el de la manera como se ejerce la conciencia artística: cuando lo hace como conciencia imaginante las obras no pueden ser sino realistas, y teniendo en cuenta que hubo un indiscutido realismo en el siglo XIX, los movimientos actuales son nuevos realismos,

2. Uno de estos realismos fue encarnado por artistas norteamericanos, a cuyo arte se impuso el nombre acuñado por Lawrence Alloway para el de otros artistas en Gran Bretaña: *Pop Art* (¿Arte popular? Flagrante contradicción). Un movimiento de los años 60 al que Clement Greenberg le resta importancia, sin duda porque cincela su posición intransigente

creyendo a pie juntillas en el destino del cuadro, y al que se la reconozco en cambio, sin llegar a la exageración valorativa de Alan Solomon, por el sutil impulso destructivo del cuadro por sus cultores.

La primera vez que vi un cuadro de Rauschenberg en Nueva York (1960) el asombro fue menor que cuando vi por primera vez cuadros de Lichtenstein en París (1963): Dada y los surrealistas me permitían comprender la inclusión de una jaula con pájaro embalsamado entre pinceladas de óleo, mas no la reproducción agrandada de una historieta. El gran asombro fue sin embargo al enfrentar los objetos blandos de Oldenburg. Me resultaba intolerable la poca calidad del material en éstos y su destructibilidad; así como la factura lisa y despersonalizada de las formas pictóricas, sin el toque de la mano, en las de Lichtenstein, Rosenquist y Wesselmann, con significación demasiado fácil de las imágenes apuntando a desconcentrarme. Mas no tardé en darme cuenta de que mi enfoque era anacrónico: por ser imágenes de naturaleza ontológica diferente —otro *modo de ser* que el de las tradicionales— en ella estaba la clave.

Impresión nada más que parecida había tenido en 1957 al tomar conciencia *in situ* del arte griego. Me produjeron estupor las esculturas del período preclásico y clásico, no porque me sobrecogieran como las egipcias, ni aun las griegas arcaicas, con esa grandiosa invariabilidad que las sitúa fuera del tiempo, sino porque estaban ahí, ni siquiera presentes que es el modo de estar en el tiempo, contradiciendo la vehemente gesticulación de los antiguos griegos (Jaeger), tal vez no muy diferente a la actual. Esta observación me hizo relacionar más tarde la actitud de aquellos griegos con la de los *pop*, en cuanto las imágenes de éstos también son apariencias sobre la base de una *cosidad*, del contenido y de la forma, fuera de contexto histórico. Hasta aquí llega la afinidad, pues no intento sostener que la lata pintada de sopa Campbell, el porno de pasta dentífrica, el retrato multiplicado de Marylin Monroe, el *poster*, la historieta, "estén ahí" como El Discóbolo o El Doríforo.

Prevengo que tal despersonalización de las formas *pop* pudo deberse a la experiencia de imágenes popularizadas a través de los medios de comunicación masiva, compartida por todos los norteamericanos, incluso el Presidente (Lucy R. Lippard); también que otros artistas no las hacían entonces, ni quienes las hicieron continuaron haciéndolas, prueba de cuan peligrosa es la corta sociología determinista. A ella se debió el nombre de Arte popular *(Pop Art)* y la enorme confusión que aparejó al interpretar esas formas como cumplidoras de expectativas populares. No porque la idea del compartimiento sea falsa sino porque siendo germinante hay que seguir su desarrollo, y éste debía conducir al reemplazo de las cosas por las actitudes, origen del *happening* que crearon y desarrollaron los mismos *pop;* de similar manera el ser despersonalizado de los griegos clásicos dio existencia a las personales actitudes helenísticas. El cambio de naturaleza ontológica se explica asimismo, porque la contradicción se manifiesta a nivel de la pedagogía impuesta en los Estados Unidos, a medida que se transformaba en potencia imperialista. Por ese modo que tienen los norteamericanos de inclinarse ante la cultura práctica, tal como se manifiesta en leyes y reglamentos. A semejanza otra vez de los griegos, embaucados por la *Paideia* (Jaeger) para reprimir sus exaltadas pasiones, y de los latinoamericanos, según se dijo antes, embaucados por la geometría para reprimir las suyas.

A fin de profundizar el sentido de la contradicción y sus consecuencias destaco que

hasta el advenimiento de los *Pops*, soslayando las relaciones múltiples que se fueron trabando entre contenido y forma, las imágenes pictóricas eran productos de una conciencia que usaba moderadamente el impulso generador del tiempo; de tal modo aseguraban la permanencia de dioses, ideas, sentimientos, mandatos, con formas que incentivaban la imaginación para existenciar en el futuro, no precisamente esos dioses, ideas, sentimientos, mandatos, sino los que tuvieran vigencia cada vez, alienando a nivel social y desalienando a nivel individual. Este enfoque evidencia que las imágenes *Pops* son absolutamente diferentes, pues lejos de incentivar la imaginación, ya la frustran en el contemplador de hoy, a menos de una década, y en vez de alienar-desalienar "están ahí", como dije antes, sin pasado y sin futuro, por tanto sin presente. ¿Cómo extrañarse entonces de que los *Pops* admiraran a los activistas y a Barnett Newmann entre los expresionistas abstractos? ¿No rompieron éstos igualmente el juego dialéctico entre creador y contemplador, entre alienación y desalienación, Barnett Newmann con idéntica frialdad? ¿No conduce el idealismo extremo a la misma *nada* que el extremo realismo?

Queda aún por decidir si los *Pops* dieron un paso atrás al rehabilitar la imagen completa o lo dieron adelante al hacerla impersonal. Si hubiesen remedado las imágenes realistas finiseculares, como inexplicablemente se recalca en los Estados Unidos al exponer los cuadros *Pops* junto a los de Edward Hopper (Bienal de San Pablo, 1964), el movimiento habría sido retrógrado. No lo fue por completo debido a lo contrario, a que representando esas cosas comunes que "están ahí", sus imágenes desmantelan fina e irónicamente la actitud creadora en vez del organismo plástico.

De modo que así como en Europa se pudo preguntar cuál serla el destino del cuadro después de Fautrier, Tapies y Klein, en los Estados Unidos ni la pregunta cabía después del *Pop Art.*

3. Estas ideas generales no eximen de reconocer el carácter particular de cada artista y en cada país, aunque el movimiento *pop* fue neoyorkino. Sólo en la gran metrópoli se pudo originar, allí donde las obras de arte son objetos de consumo, por su fácil comercialización y por el empeño contradictorio de conservar lo que se fabrica para ser gastado: una urgente necesidad de cambio en superficie y una no menos urgente necesidad de permanencia en profundidad. ¿Arte de *élite*? Desde luego, pero de una *élite* que se siente masa de modo tan *sui generis* como para aceptar las formas *pop* por el placer de incorporar cosas comunes a sus necesidades no comunes, así como los nobles franceses del siglo xviii aceptaban los temas campesinos. Sutileza sociológica que no se advierte en otros países, donde las *élites* aceptan las imágenes de realidades comunes siempre que por la factura no violenten sus gustos de clase, impidiendo la modificación ontológica que torna originales a las imágenes *pop* en los Estados Unidos.

Se dice que Robert Rauschenberg (1950) y Jasper Johns (1930) fueron los iniciadores; una de las tantas cosas que se dicen y no comparto, pues una de dos, o el arte de ambos no es *pop*, o los caracteres enunciados no le corresponden. Respecto a Rauschenberg por el espíritu Dada para incorporar elementos no-tradicionales en los *combine painting* que hizo al final de los años 50, cambiando el sentido con que hacían sus cuadros los expresionistas abstractos; pero que haya sido diferente el sentido no significa que fuera *pop*, cuando más la quiebra con ellos favoreció que otros artistas inventaran las

nuevas formas. Sin embargo la razón primordial es que no siendo pintor mal podía integrar un movimiento esencialmente pictórico. Como de pleno derecho lo integró Johns en este sentido, sólo que no fue *pop* por haber respetado las limitaciones expresivas del cuadro. En otra circunstancia hubiera descollado entre los últimos grandes pintores de este siglo, tal es la potencia de su pincelada y la finura de su espíritu. Si no lo es y su mensaje resulta balbuceante, se debe a la contradicción entre los temas elegidos —mapas, banderas, números, letras, blancos de tiro— que excluyen la profundidad en el cuadro y el modo tumultuoso de tratarlos, como bajorrelieves (Greenberg). ¿Acaso los temas son *pop?* Apenas pretextos no-tradicionales para hacer pintura tradicional. No es el caso de Robert Indiana (1928), pues logra siempre una perfecta adecuación entre el tema exigente de plano y la pintura exigente de espacio.

Tampoco Jim Dine (1935) fue verdadero *pop*, por haber seguido a Rauschenberg en un sentido y a Johns en otro, y conservado ciertos resabios surrealistas, sin decidirse posteriormente a formular un mensaje con claridad. Y en cuanto a Andy Warhol (1930) escapó al Dada, al surrealismo y al *Pop Art*, orientándose después de algunas experiencias en cada campo hacia la creación de situaciones ajenas a la pintura; los espléndidos filmes a partir de *Chelsea Girls*, pero más todavía su actividad personal, reveladora de un espíritu actualísimo que no se puede manifestar en cuadros.

Si por estas razones los artistas citados no son verdaderos *pop* ¿quienes lo son? Como creadores de imágenes pintadas, Roy Lichtenstein (1923) y James Rosenquist (1933), en menor escala Tom Wesselmann (1931); quienes por no tener las exigencias acuciantes del "sonido interior" que decía Kandinsky, dieron forma a las exigencias del sonido exterior con energía que sepultó la última oportunidad colectiva de crear un estilo pintando cuadros; está vez debido a que respetaron las exigencias del soporte, pero vaciando a las imágenes de contenido justificatorio. Como creador de imágenes-objetos, el más *pop* de los *pop*, Claes Oldenburg (1929) parece escultor pero es pintor, parece vivenciar lo común en situaciones de completa neutralidad pero lo hace con gusto comprometido. Sin ninguna duda el más atrevido y el más original.

El balance parece pobre pero ha de tenerse en cuenta que cito únicamente a los pintores más valiosos y que siendo pocos, sus ideas y formas corrieron como reguero de pólvora por todo el mundo. Por escaso tiempo, apenas una década, razón para hablar de ellos en tiempo pasado, ya que nada de cuanto han seguido haciendo interesa actualmente.

4. Ocurre con los pintores ingleses de esta época un hecho singular, pues el *Pop Art* nace por obra de un inglés, Richard Hamilton (1922) y un norteamericano radicado en Inglaterra, Ronald B. Kitaj (1932); pero nace con el nombre no más, hasta que por influencia de los *pop* norteamericanos lo hacen florecer Peter Blake, Allen Jones y David Hockney. En general pintores afectos a la figura humana, menos decididos que los norteamericanos a cambiar la naturaleza ontológica de la imagen, por aferrarse a una tradición de factura y de composición europea.

Este juicio corresponde a Peter Blake (1932) sobre todo, que se remonta en alguna obra a la vieja tradición retratística inglesa, que nunca introduce el objeto popular sin componerlo en una totalidad expresiva —figuras de personas o cosas que con estilización

culta pierden su neutralidad común— y que además ha ido abandonándolas para recaer en un realismo rígido. David Hockney (1937) es el que más se parece a los *pop*, a Wesselmann por la limpieza de las formas, aunque su gama de posibilidades es más amplia y más incisivo su dibujo. Y Alien Jones (1937) es el que más se parece a los *nouveaux-réalistes*, tanto por haber declarado que "las consideraciones psicológicas y estéticas son quizá la esencia de mi arte", como por la tendencia a transformar el cuadro en objeto; según Martin Friedman, por haber creado su propia iconografía alucinatoria y sexual, cuyas formas aparecen en combinaciones sin fin.

5. Pierre Restany halló la expresión conveniente para denominar este arte de los años 60: *folklorismo urbano*, calificando el origen de los temas y el carácter ligero de las formas, e involucrando a los artistas que remplazaron los fenómenos naturales por los fenómenos sociales. Sin darse cuenta de que la denominación rebaja la calidad pictórica, o tal vez dándose cuenta de que la rebaja es inexorable en época de expansión demagógica. En este sentido el *Pop Art* fue la forma de ese folklorismo en los Estados Unidos, con un carácter que agrego para contraponerlo a la otra forma, el *nouveau-réalisme* en Europa: la sofisticación que los *pop* practicaron de manera directa y los *nouveaux-réalistes* de manera sesgada. Aparte, que unos fueron en gran mayoría pintores de cuadros y otros se manifestaron a través de objetos en situaciones especiales.

Respecto a los *nouveaux-réalistes* no pudo ser de otro modo, pues siendo europeos, con larga experiencia en la búsqueda de esencias que les impidió recaer en el realismo ingenuo, destruyeron el cuadro menos disimuladamente aunque respetándolo en definitiva. Según ha escrito Restany — teorizador del grupo— ellos "nos hacen ver lo real en los aspectos diversos de su totalidad expresiva. Y por la interpretación de esas imágenes objetivas, es toda la realidad, el bien común de la actividad de los hombres, *la Naturaleza en el siglo xx*, tecnológica, industrial, publicitaria, *urbana*, la que invitan a comparecer". El examen de los cuadros que hicieron no confirma la descripción de Restany. Los de Arman con objetos comunes acumulados, a veces fragmentos en serie, transforman el soporte en una caja que ahoga el mensaje; los de Daniel Spoerri con objetos pegados a una mesa son naturalezas muertas sin trascendencia; los de Jacques Mahé de la Villeglé, François Dufrenne y Mimmo Rotella con pedazos de *affiches* son menos intensos que los de Schwitters; los de Raymond Hains también con *affiches* y luego con fotografías sin mayor interés. Por no hablar de los objetos extraños a la pintura de cuadros que hicieron otros artistas: las máquinas inútiles de Tinguely, las *Nana* de Nicky de Saint-Phalle, las escenas montadas con acrílicos y tubos luminosos de Martiel Raysse, las *expansiones* de César, los *empaquetamientos* de Christo. Sin negarles imaginación y desde luego sensibilidad, nada tienen que ver esas obras con la pintura, por mucho que se amplíen sus límites, pero tampoco con el propósito de crear el vocabulario plástico de nuestra época: folklore que no siendo popular carece de destino; más todavía, es un contrasentido.

6. Con vínculo lejano a causa de una información deficiente, pero cercano como lo es todo cuanto ocurre en Europa, el Centro de Artes Visuales (Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires) formó en los mismos años 60 un grupo de artistas originales, mal llamados *pop* por el periodismo. Pues a diferencia de los norteamericanos pocos fueron pintores profesionales y a diferencia de los europeos carecieron de tan elaborada sofisticación. La

tenían, sin duda —nadie escapa a ella en esta época— pero más ingenua, casi pueril, distinguiéndose por el espíritu de aventura individual y colectiva a la vez, acaso por el modo como se los prohijó, ofreciéndoles la matriz creadora y dejando en libertad el impulso de cada cual.

En este examen de la pintura cabe juzgar sólo a los pintores: Delia Cancela (1940) y Pablo Mesejean (1937), Dalila Puzzovio (1942), Juan Stoppani (1935), Alfredo Rodríguez Arias (1944), Edgardo Jiménez (1942). No porque hayan hecho cuadros particularmente valiosos aplicándoles el patrón internacional (Stoppani y Rodríguez Arias hicieron cerámicas) sino porque al hacerlos libremente anunciaron una evolución hacia otros sectores de la creatividad artístico-visual: Delia y Pablo como se los llama en Londres y París son creadores de modas; Dalila, como acostumbra firmar, es productora de ropa tejida; mas no como modistos o simples diseñadores, como artistas visuales comprensivos de lo que hoy se necesita crear. Stoppani se distingue como diseñador extraordinario en París de vestuarios teatrales y Rodríguez Arias es considerado uno de los mejores directores de teatro en Europa. Y Edgardo Giménez es el artista que corresponde a esta época: sensible y riguroso a la par, con imaginación fresca, sin ataduras conceptuales pero incapaz de ceder al desorden, que diseña todo lo diseñable, inclusive una casa y un jardín, no siendo arquitecto ni jardinero. Actitudes francas de todos, sin afán de hacer cosas permanentes, ejecutores de una verdadera transformación de la creatividad.

7. Como se podía esperar, otros pintores europeos ensayaron la figuración con diferente enfoque, algunos de los mayores en la época actual, quizá menos clasificables al regirse por concepciones personales, pero ¿quién puede ser ajeno a los requerimientos de una sociedad caótica? Todos se alejan del lirismo, aun del que practicaban ciertos abstractos introyectándose el drama de vivir, pues en lugar de sublimarlo lo condensan, lo amasan, como si la angustia necesariamente circunstancial provocara la imposibilidad de universalizarlo. Razón para juzgar a estos pintores tomando en cuenta la angustia que configura otro realismo.

Ante todo el que inicia una línea de creatividad sostenida en Gran Bretaña: Graham Sutherland (1903). A quien oportunamente se lo vincula con Henry Moore (1898) —aun siendo escultor hizo incursiones en el campo del dibujo coloreado— menos por la búsqueda de símbolos en la protohistoria (Argan) que por haberlos unido la misma angustia ante los bombardeos de Londres al comienzo de la segunda Guerra Mundial; más directo Moore, aludiendo a los refugios, más imaginativo Sutherland al presentar monstruos surrealizantes. Difíciles de juzgar éstos, porque a pesar de la influencia francesa su dramatismo procede de una misteriosa tradición muy inglesa. La misma que solapadamente le hizo preanunciar el figurativísimo de Bacon.

“¿No es cierto que una cosa debe ser tan fáctica como sea posible y al mismo tiempo tan profundamente reveladora de las áreas de sensación distintas a la simple ilustración del objeto que se intenta hacer? ¿No es cierto que todo el arte es esto?” Tal declaración de Francis Bacon (1909) a David Silvester en 1966 resume su modo de encarar la creatividad pictórica: realista porque no renuncia a las cosas del mundo, romántico porque le importan las áreas de sensación, imaginativo porque teme la simple ilustración. Pero le falta algo al resumen, que aun siendo intelectual, controlado por imágenes reales del

cuerpo humano obtenidas con rayos X, otorga importancia decisiva al inconsciente, a esas *marcas* involuntarias que aparecen en la tela señalándole el camino; más todavía, un realista que necesita hacer imágenes "por casualidad".

"Todo el arte es esto" para él, a condición de que la cosa, la sensación, la anti-ilustración, la casualidad del hallazgo, apunten a la figura humana. A ella como retrato según afirma, pero los modelos que elige, incesantemente los mismos, dan prueba de una pasión menos individualista y más ceñida a las actitudes, a veces sólo a los gestos de cualquiera. Según Michel Leiris, en procura de una imagen presente como cuadro, como figuración, como traza de un combate; como la presencia del pintor y de él mismo en cuanto contemplador. Aparte de que podría describirse el propósito de cualquier artista con idénticas palabras, la presencia de sus imágenes es muy especial; una vez superada la ilustración a la que no puede renunciar y una vez comprendido que sus imágenes humanas no son brutales —Bacon ha protestado por esta interpretación superficial— se accede a una escondida *impersonalidad*, clave de su original concepción pictórica, y razón de su actualidad, a pesar del entusiasmo manifiesto por grandes y personales pintores del pasado, desde los venecianos del siglo xvi hasta Rembrandt, Velázquez, posiblemente Cézanne y Picasso.

A través de esta impersonalidad, que le deben haber perdonado sus modelos, Isabel Rawsthorne, George Dyer y Lucien Freud, y se debe haber perdonado él mismo, pues ¿qué diferencia hay entre los retratos de ellos y los autorretratos, y *Tres figuras en una habitación, Figura tendida, Dos figuras en un diván o Tríptico"?* Por esta impersonalidad se descubre hacia dónde apunta con la figura humana, a simbolizar el mundo en movimiento; también a salvar el cuadro de su inevitable decadencia, sin renunciar a su enriquecimiento semántico. Porque dejando de lado el encanto que procede de su calidad como pintor, lo más sorprendente es la comunicación con los cuadros de un mensaje siempre diferente. Aunque no recurre al enriquecimiento temático —sería una actitud muy siglo XIX— y al mismo tiempo rechaza la abstracción como una tentación malsana, pues "el arte es una obsesión con la vida", y si bien ésta se concentra en el hombre, conserva la ambigüedad de sus orígenes ancestrales.

Los caracteres formales de su pintura corresponden a esta concepción en definitiva no antropocéntrica del mundo, porque aun sin parecerlo le interesa sobremanera el espacio, con la diferencia de que concentra el movimiento en la figura, indicándolo con potentes brochazos direccionales en el espacio —aislar un ojo, hacer avanzar un pómulo, hundir una boca, retorcer un sofá— y compone el espacio de manera estática, a veces como un paralelepípedo transparente, cuando más con grandes planos curvos, oscilando entre diversas formas de la perspectiva.

8. Escojo entre tantos pintores realistas al margen de los realismos catalogados a unos cuantos que sobresalen menos por la actitud, pues no forman parte de grupo alguno, y más por sus condiciones personales, sin distinguirlos por el continente o el país a que pertenecen.

En primer lugar a Richard Lindner (1901), un alemán que abandonó su país en 1933, vivió en París hasta 1939 y reside desde entonces en Nueva York, cuya pintura

denuncia los azares de su vida, pues no es difícil detectar el realismo retórico de la *Neuesach-lichkeit* (Nueva objetividad) como fondo insobornable, una versión rígida del poscubismo, fuertes resabios surrealistas y una lenta conversión hacia el cumplimiento de cierto gusto norteamericano por las figuras humanas que parecen autómatas. A su lado ubico con atrevimiento a Ben Shahn (1898), un lituano que llegó a los Estados Unidos cuando tenía 8 años y allí murió en 1969, no porque se parezcan demasiado las figuras de uno y otro, sino por la coincidencia en el modo satírico de enfocar la vida norteamericana. Shahn como un periodista, a quien por serlo nada se le escapa de cuanto ocurre a su alrededor, con humanidad popular que no tiene Lindner, pero al mismo tiempo y en esto reside su grandeza, con la capacidad de elevar la costumbre al más alto grado de universalidad: hazaña infrecuente, casi imposible en nuestros días. En un orden similar ha venido actuando el argentino Antonio Berni (1905), una vez que superó la etapa tibiamente surrealista de su inicio y la de neorrealismo socialista subsiguiente, o sea el día que halló fuera de la ideología política algunas realidades populares y decidió vivificarlas contando la historia de dos personajes creados por él: Juanito Laguna y Ramona Montiel. Una creación en el fondo literaria que superó empleando el *collage* de los más variados objetos o elementos, y el grabado en hueco de gran tamaño. Lástima que el encuentro de su imaginación y su oficio no duró mucho tiempo.

Otro pintor argentino he de nombrar: Rómulo Macció (1931), por sus extraordinarias condiciones, pero más por la originalidad de su concepción realista en definitiva, a causa de la fragmentación que impone a la imagen del hombre y del modo como la incluye, así fragmentada, en el espacio del cuadro, violando y respetando sus exigencias. Entre 1963 y 1967 fue indiscutido valor internacional, practicante de un juego dialéctico conducente a un estado de neutralidad, como si la fragmentación de la figura humana implicando la del espacio, significara la quiebra de toda esperanza regeneradora. De ninguna manera *pop* llegaba a la misma conclusión, sin recurrir a la truculencia dramática. A la que tampoco se debe despreciar, pues el mayor pintor de Holanda en estos últimos tiempos, Horst Antes (1936) apela a ella con fruición, tan germánico como Lindner y con alguna afinidad con Macció, aunque tal vez ni se conocen, reviviendo viejas posturas. Con una característica que él actualiza, la de representar hombres-máquina, hombres y mujeres en pareja, sin ferocidad y por esto mismo espantosos.

El argentino Antonio Seguí (1934) que reside en París, acaso tan destructivo como Macció pero con otro método, se desmantela él mismo por dentro, paso a paso, abstracto en un momento, *nouveau-réaliste* sin saberlo en otro, para recalar últimamente en un realismo documental, se diría que como forma de ejercitar sus capacidades, ora al modo de Manet y algún impresionista (1972), ora al modo de quienes hicieron en diversos países de Europa “retratos de familia”, serie de “ejercicios de estilo” sobre viejas fotografías (1973), buscando inconscientemente el por qué esencial de la pintura.

Más difícil es fichar al colombiano Fernando Botero (1932), que estudió en Madrid, visitó a París y aprendió la técnica del fresco en Florencia, vivió un año en México y reside en Nueva York, viajando con relativa frecuencia a su país. Porque el recurso fácil de los europeos cuando se refieren a su pintura, hallando elementos de todas las corrientes absorbidas en un lapso de veinte años, no explica el carácter grotesco de sus imágenes y

menos el éxito que lo acompaña por doquier. ¿Serán las raíces en la tierra colombiana? Desde luego, pueden explicar las obras de cualquier artista verdadero y Botero lo es; sólo que la explicación es insuficiente, un hombre no es una planta y por ello carece de raíces; acaso sería más justo apuntar a sus ideales, que son flores en el aire, o renunciar a la explicación, comprendiendo que la conciencia artística es sincrética y que un cuadro no es suma de parte sino nueva estructura, como diría cualquier aprendiz de la *Gestalttheorie*. Muy aplicable en este caso, por tratarse de un latinoamericano, o sea de un hombre que viene al mundo con este destino sincrético. Botero puede pintar *Nuestra Señora de Cajica* como un inexperto de la época colonial, el *Retrato de la Señora Rubens* imitando sagazmente al gran flamenco, *Adán y Eva* en paráfrasis de Durero, *Cesta de frutas* a semejanza de un holandés, *Concierto campestre* con la ironía que no tuvo El Ticiano (ahora que parece que no es de El Giorgione), *Homenaje a Bonard* con el esquema *pop* de Wesselmann, etcétera. Y siempre es el pícaro con figura de gran señor europeo, que pinta lo que se le cruza, extrañamente, para divertirse en este *temps du mépris*. No se busque en sus cuadros mayores complicaciones, lo que ha de comunicar está a la vista, lo ofrece generosamente para que otros se diviertan también. Y así, jocosamente, realiza una pintura fuerte, digna, impactante, como para pensar que la salvación, no sólo del arte sino del hombre, está en reconquistar la capacidad de sonreír.

9. Si no fuera que debo corregir el juicio sobre René Magritte (1898-1967) que emito en la primera parte, aplicando la "categoría apriorística de la sensibilidad general", sin comprender entonces el cambio de lo incorpóreo a lo corpóreo; también el juicio sobre Víctor Brauner (1903-1966), este parágrafo estaría dedicado exclusivamente a latinoamericanos. Los pintores que practican en Francia "cierta figuración onírica" (Anne Tranche) y alguno que otro en diversos países de Europa, malgastan su talento, si lo tienen, valiéndose más del sexo que del erotismo creador. La actitud de Brauner que recién comprendo, explica que si aquellos no son surrealistas —ni buenos pintores— es porque practican el absurdo por principio, deforman, hipertrofian, achican, mezclan imágenes arbitrariamente, sin dotarlas del significado que las vuelve artísticas. Él, en cambio, supo hallar en el inconsciente colectivo de su Rumania natal una simbología ancestral plena de significado, tan lógica y fría como la de un geométrico. "Nosotros llevamos dentro bosques invisibles, prehistorias adormecidas con las que nuestros ojos están íntimamente ligados; visiones, voces, contactos —en continuo devenir— que se derraman en nosotros: los verdaderos contenidos inconscientes. *Somos los nuevos primitivos"* (subrayado mío). Este fragmento de un mensaje transcrito por Guido Bailo en 1966 explica la agonía del surrealismo, porque les falta profundidad a los pintores actuales, pero también oportunidad para tenerla, pues nunca serán "nuevos primitivos" haciendo los cuadros que hacen.

La posición del chileno Roberto Matta Echaurren (1912) es diferente porque pertenece a la guardia vieja y aun así se resienten sus obras últimas. Opuesta a la de Brauner, pues no ha tenido posibilidad de revivir prehistorias olvidadas aunque existan en su país, es de amplitud cósmica. Sin renunciar al surrealismo no emplea sus métodos fundamentales: es un visionario que no sueña, un creador inconsciente que regula sus impulsos con la experiencia cotidiana, un poeta que apunta a la ciencia y la tecnología; por esto gran pintor y romántico, como lo confirman sus propias palabras al proponer que la imagen surja como si el creador estuviese en el centro de un cubo: "En esta forma, si usted

se encuentra en el centro de percepción de este espacio, usted tendrá una imagen al mismo tiempo de lo que le puede suceder, de sus aliados, de sus enemigos, de la fuerza de la cultura o de la historia con la cual puede usted armarse contra ese futuro, y al mismo tiempo del mundo físico en que vivimos." La forma de paisaje interior que tienen sus cuadros, la pluralidad de los enfoques espaciales, el ritmo de las figuras en ordenado pandemónium a veces, la atmósfera refinada por el colorido rico en valores, más todavía el concierto de transparencias del que pueden surgir personajes extraños, son caracteres de una pintura romántica. Realista, sin embargo, por el modo como muestra las contradicciones, esta lucha que constituye nuestra condición real y que a juicio de él falta en nuestros pintores actuales. Con estas palabras intento una síntesis poco menos que imposible —a lo largo de tres décadas ha habido cambios— sobre todo excluyo algunas formas que considero circunstanciales, ásperas de facturas y precisamente delineadas, grotescamente antropomórficas, sujetas al plano con escasa distancia espacial: las que ha hecho en momentos de intensa pasión política, frustrándose como se frustró Picasso al pintar *Masacre en Corea.*

El surrealismo del cubano Wifredo Lam (1902) es más problemático, tal vez por su origen sinoafricano, tal vez por su andar trashumante, pero más seguramente por la tentación que ofrecen sus cuadros para interpretar las formas en función de las circunstancias raciales y geográficas, o de las culturales modernas. Porque es un pintor que como Matta ha debido inventar su repertorio de formas, y al hacerlo recurrió al inconsciente, sin buscar realidades sino encontrándolas como Picasso —a quien mucho le debe— en acto de sublimación estética y artística a la par. Por ello me resisto a considerarlo surrealista, en todo caso es infrarrealista, un artista sincrético de este subcontinente, vigoroso y refinado, sutil y grotesco, capaz de crear hacia dentro sin preocuparle el modo como sus obras serán recibidas.

Antes de referirme a los dos pintores argentinos que de algún modo se vinculan con el surrealismo, debo señalar la obra de un personaje también argentino, tan imaginativo como para relacionarse con ellos. Se llamaba Xul Solar (1887-1963) y si hubiera sido europeo ocuparía un lugar parecido al de Michaux: de ningún modo profesional de la pintura, aunque ha dejado una copiosa producción de *gouaches,* sino uno de esos espíritus infrecuentes cuya misión inconfesada es mostrar el otro lado de las realidades empíricas, por lo cual inventó lenguajes y juegos, fue erudito en astrología y ocultismo, poeta por encima de todo, desapareciendo un día como si su vida hubiera sido fantasmal. A la generación siguiente pertenecen Juan Batlle Planas (1911-1966), un catalán que llegó a la Argentina cuando tenía dos años y aquí se quedó, sin viajar ni a Europa ni a los Estados Unidos, y Roberto Aizenberg (1928) su discípulo, tampoco viajero frecuente al exterior. Sobre todo a Batlle no le corresponde la etiqueta de surrealista; mejor dicho, le corresponden varias del momento, porque siendo representativo hace incursiones en el campo de la no-representación, porque no obstante el lirismo de sus formas no excluye la fantasía con dejos de aluminación, porque a pesar de que sus cuadros parecen irracionales obedecen a una férrea concepción geométrica; y porque le gustaba teorizar, no como un surrealista sino como un metafísico de la energía. En cuanto a Aizenberg, la etiqueta parece corresponderle debido a la influencia de De Chirico y de Max Ernst en la elección de los temas, pero no es tanta la influencia y la etiqueta menos le corresponde: su imaginación

trabaja con una consciente actitud intelectual. Cuadros, dibujos, *collages*, muñecos, objetos, realizados con asombrosa perfección formal, escasamente variados a lo largo de años, denuncian a un pintor clásico, tan fiel es la permanencia de las formas a que aspira. Por tanto un creador de imágenes fuera del tiempo: "están ahí", sin pasado y sin futuro, aunque componiendo un mundo extraño y ajeno.

Y termino esta reseña de grandes pintores más o menos surrealistas destacando a tres mexicanos: Alberto Gironella (1929) que pareció ser auténtico surrealista en los años 60 y Pedro Friedeberg (1937), a quien se lo puede llamar fantástico más que imaginativo, pues crea formas muy pensadas para constituir cada cuadro como mundo mágico, con erotismo disimulado y *trompe l'oeil* exagerado, echando mano a los recursos del *Op Art* cuando es necesario. Pero el que más me interesa es Francisco Toledo (1940), practicante de una pintura llena de humor, erotismo y ferocidad, como quien se confiesa. Desde luego nada surrealista en términos estrictos, más cerca del infrarrealismo de Lam por tratar temas folklóricos. ¿Primitivos? Tal vez lo sea, el más primitivo de los pintores latinoamericanos, a la manera de Dubuffet en alguno de sus periodos; más refinado sin embargo, tanto como puede serlo un zapoteca imbuido de europeísmo.

Todavía no he terminado con los pintores mexicanos, como siempre inclasificables. Me falta incluir en esta lista, en primer lugar a Rufino Tamayo (1899) que podría haber figurado en el capítulo I de esta segunda parte, como participante en el movimiento muralista con algunas obras ya netamente diferentes de las que hicieron Rivera, Orozco y Siqueiros, pues descartando la propaganda sociopolítica adhería entonces a tendencias más universalistas, no muy alejado por el espíritu misterioso que las anima de esa especie de surrealismo mexicano sobre el cual he de explayarme alguna vez. El descarte y la adhesión lo llevaron a pintar únicamente cuadros de caballete después, animado por un lirismo dramático de procedencia prehispánica en cuanto a la intencionalidad, y por la necesidad de otorgar preeminencia al espacio mediando el color como corresponde. Así uno encuentra que al decir en 1960: "No hay lugar en arte para las manifestaciones políticas o ideológicas. La pintura es pintura... y no hay necesidad de mezclarla con otras cosas", realiza sin embargo la pintura más política e ideológica en México, sólo que de la manera como debe ser, animando criaturas muy refinadas por la factura pero muy populares por la referencia a costumbres y expectativas. No tendría por qué citar a José Luis Cuevas (1934) en este libro sobre la pintura, pues si bien ha pintado algunos cuadros su obra es esencial y fructíferamente gráfica. Pero ¿puedo silenciar al más eminente artista mexicano entre los jóvenes sólo porque no trabaja como pintor? Aparte, que sus dibujos y litografías son pictóricos, mezclando la línea, el tono y el claroscuro, con una movilidad extrema que hace pensar en Rembrandt y una angustia sostenida que hace pensar en Kafka. Ha dicho que prefiere el dibujo "porque el dibujo es más directo, es como conservar un diario de cada impresión", y a fe que lo justifican sus trabajos variados, penetrando en la hoja de papel hasta una zona íntima vedada al pintor. Ante ellos uno siente que continúa la tradición de Posada y que el arte moderno "nativo" halla su representante genuino.

10. El auge de los *ingenuos* ha pasado a la historia en Europa; nadie supone que aparecerá un nuevo *Aduanero Rousseau*, y los franceses deben estar hartos de tanto *art brut* como soliviantó Dubuffet. Pero en América Latina persiste el auge que iniciara Djanira en

el Brasil hace varias décadas, especialmente en América Central y más especialmente aun en Haití. No sólo se vieron muchos cuadros de pintores *ingenuos* en la última Bienal de Coltejer en Medellín (1972), sino que fueron los únicos que dieron satisfacción al público, hecho interpretado por mí en su momento como una reafirmación de las exigencias que todo cuadro plantea y sobre las cuales ya me he expresado. Quizá dicho interés no sea suficiente para ocuparme otra vez de ellos (véase el parágrafo dedicado a *Ingenuos y folklóricos* en la primera parte), pero el que despertaron últimamente los pintores fotorrealistas o hiperrealistas en la Documenta 5 de Kassel y continúa desde entonces, me mueve a un parangón acaso iluminador.

Me conviene agregar respecto a los pintores *ingenuos* que no se caracterizan por ser ignorantes —aunque lo sean desde el punto de vista intelectual— sino por la manera *evasiva* de imaginar, acariciando las realidades en vez de penetrarlas, y sumiéndolas en atmósfera de misterio que no es activo conocimiento; como si el cuadro fuese nada más que un escenario, sea que lo ocupen hombres, animales, plantas o flores. De donde deriva el encanto de los cuadros que hacen, ajenos a cualquier compromiso mundano, libres de trabas teóricas. Menos ingenuo el realismo de tales creadores, sin embargo, si nos ajustamos a la concepción filosófica, según la cual "en este tipo de realismo se tiende a considerar el conocimiento como una reproducción fiel de lo *real"* (José Ferrater Mora), pues aunque lo consideran así se sienten capaces de infundir aliento poético a las imágenes. Los fotorrealistas, en cambio, resultan ser más ingenuos que los *ingenuos*, pues usan la fotografía como documento fidedigno, pintando sobre ella para conservarlo, y porque suponen evitar de tal modo cualquier preconcepto subjetivo. Extraigo esta conclusión de mi propia experiencia, pero también de las declaraciones hechas por algunos fotorrealistas, las que le han hecho decir a Desmone Vallee en *Opus:* "En ningún momento he tenido la impresión de que hablaban hombres, sino una parte de ellos mismos: la parte profesional."

No hay que exagerar tanto. Es cierto que eligen los temas comunes —no como los *pop* prefiriendo los impuestos por los medios de comunicación masiva— de acuerdo con el lugar en que viven, pero no son iguales unos y otros. Están los objetivos por una parte, creadores de grandes cuadros con el propósito manifiesto de ser fieles a la realidad de hombres y cosas, supuestamente tal como es (Robert Bechtle, Charles Close, Richard McLean entre otros norteamericanos; Claudio Bravo, chileno); por otra parte los que introducen subrepticiamente elementos de interpretación subjetiva, populismo publicitario, raíz historicista, patriotismo, velada protesta (Robert Cottingham, Richard Estes, Malcolm Morley, Paul Sakisian, etcétera). Característica general: esmerado oficio para reproducir los que copian fotografías, todos para colorear, con tal integración de contenido y forma que acceden a lo que no quieren acceder: una especie de realismo mágico. Como si dieran la versión tradicional, por tratarse de cuadros, de la sobrestima de lo *contingente* que caracteriza a nuestra época, jugando con la *necesidad.* ¿No declara Richard Estes que "el gran interés de la fotografía es porque puede detener las cosas por un instante"? Sin embargo es una nueva ofensiva del individualismo, ya que para no afrontar con franqueza la reivindicación de la imagen en nuevos soportes, estos pintores prefieren acudir de nuevo a lo contingente estático, para cubrir su incapacidad de creación sublimante. Por otra parte hacen obras sin destino existencial, tanto por el tamaño como por los temas. Parecen hechas para los museos o para los colecionistas poderosos que transforman sus casas en museos.

Pues ¿quién se animaría, no siendo éstos, a colgar en su casa o su departamento, un cuadro como el de Robert Bechtle, titulado *61 Pontiac* de 2.135 m de largo por 1.525 m de alto, que representa una familia —padre, madre e hijos— delante de un automóvil? Y si últimamente han llegado a imitar casas inexistentes en muros abandonados, hasta calles inexistentes, el hecho puede parecer sorprendente pero no es edificante. La cuestión sigue en pie y por lo visto nadie quiere considerarla en términos de verdad, es decir de existencia humana.

V. EL PRINCIPIO DEL FIN

1. De la lectura del capítulo precedente se ha de inferir el significado ambiguo de la palabra realismo, no sólo a propósito de los movimientos descritos sino de toda la pintura, siempre realista en cuanto simboliza algún aspecto del mundo que se considera esencial para vivir y siempre idealista en cuanto dicho aspecto se impone por medio de representaciones. No hay vuelta que darle, mientras se consideró a la obra de arte como testimonio de un conocimiento —regulado por Kant no sólo en la *Critica del Juicio* sino también en las otras *Críticas*— cualquiera sea la intencionalidad del pintor, siempre ha debido valerse de representaciones, punto de partida del impulso significativo, por cuyo motivo la crisis apuntó desde el comienzo del siglo a causa de la necesidad de suprimirlas —según se dijo en el prólogo de esta edición— al menos con el rigor metodológico que tuvieron. Antes de lograrlo y nunca del todo, hubo ensayos a partir de Dada para remplazar el cuadro por el objeto, obstaculizados empero por el carácter simbólico de la obra pintada, con sus connotaciones metafísicas que ni los *pop* pudieron eludir. “El objeto es un hecho, no un símbolo”, dice John Cage, pero como todas las afirmaciones rotundas es falsa; también los hechos pueden ser simbólicos. Y cuando pareció que se lograba él reemplazo, al presentar Marcel Duchamp un original con el título *A Fountain,* firmado con un nombre cualquiera, R. Mutte, en la *Independent Exhibition* de 1917, Nueva York, fue prematuro. No obstante, dio pie a la teoría del *ready-made,* que no prosperó pero hizo posible la creación de objetos en vez de cuadros. Los cuales tienen como carácter peculiar la de estar en el espacio sin autoridad escultural, produciendo imágenes carentes de necesidad en el contemplador. ¿No eran imágenes necesarias las de antes por sus contenidos simbólicos? Pues bien, las que producen estos objetos son contingentes en cuanto nada significan, un modo de romper la estereotipación en que había caído la pintura. Geométricos o intuitivos, estos objetos no son obras pictóricas.

Sin embargo dieron un paso atrás los pintores con el *environment,* pues al hacerlo como quien crea una circunstancia transportaban el espíritu del cuadro al espacio real, rodeándolo de objetos sin propósito informativo y apelando a las emociones generalizadas que conforman la expresión *oceánica.* Cito entre los cultores del *environment* por el sentido tradicional de las formas al alemán Bernard Schultze (1915), en particular el que presentó en la Documenta 4 de Kassel (1968), y como paradigma de una nueva operatividad el de la argentina Marta Minujin (1941), quien con Rubén Santantonín y otros presentó en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, *La Menesunda* (1965), serie de espacios a recorrer, cada uno de los cuales proponía acciones diferentes al visitante —ya no se lo podía llamar contemplador o espectador.

Faltaba todavía el golpe mortal al cuadro como campo operativo, una vez que los

informalistas, los activistas e Ives Klein se lo habían dado en el campo expresivo. Se produjo casi inmediatamente, en el momento que cuajaron algunas experiencias anteriores —Schwitters, Bauhaus, futuristas, *musique d'ameublement*, surrealistas, Teatro de la crueldad, nueva danza, John Cage— en el *happening*, forma de teatro según Michael Kirby, sin otra vinculación con la pintura que la de haber sido puesto en práctica por pintores y ser acaso la versión animada del *collage*. Como escribí en otra ocasión, un *híbrido* que abrió la posibilidad de que surja el arte por la actividad de muchos, instrumentando la participación, o sea por quienes no pueden pintar cuadros.

De tal modo, la progresión destructiva habría sido la siguiente: primero, el cuadro se transforma en *combine painting* (Rauschenberg) y empieza a moverse en el espacio real; segundo, en el *environment* deviene objeto independiente y toma posesión del espacio real; tercero, en el *happening* desaparece, "los ejecutantes se vuelven cosas y las cosas ejecutantes" (Kirby) .

2. "Lo cierto es que parece haber una creciente desconfianza en el idealismo y sus incumplidas promesas. Lo *real* de hoy, tal como es propuesto por el arte nuevo, nada tiene que ver con la metáfora, ni con el simbolismo, ni con cualquier tipo de actitudes metafísicas. No es la esencial idea hegeliana que Hans Hofmann invocaba hace ya varias décadas en su ensayo *The Search for the Real*. No se da a entender la noción de que la realidad se halla en otra parte." Así se expresó E. C. Goosen en 1968, cuando aún se podía suponer que esta concepción del arte nuevo se manifestaba en cuadros. Pero muchos creadores tendían ya a manifestarlo con hechos, apareciendo el *arte proposicional*. Nombre con el que involucro diversas tendencias —*Conceptual Art, Land art, Arte povera, Experiencias, Art and Language*— teniendo como nota común la de proponer situaciones, sin carácter asertivo y menos valorativo.

Se dirá que toda obra de arte es una proposición y con derecho, sólo que al pintar un cuadro el artista propone de acuerdo a ciertas pautas que *determinan* la solución en el contemplador, y estos artistas aspiran por lo menos a que sus proposiciones no sean compulsivas. Para comprobar la diferencia piénsese en el papel de intermediario que desempeña la obra pictórica tradicional: "imagen-relevo" la llama Francastel, pues a ella acceden por diversos caminos el creador y el contemplador, como "tercer término" en esa relación dialéctica que impide la unión directa de ambos. Sostengo que a la postre los une, pero en la trascendencia hacia Dios, la naturaleza, las ideas o la energía. En cambio, los practicantes del arte proposicional intentan suprimir el intermediario, que todo sea acción recíproca entre ellos y los contempladores, que todo quede insumido en el juego de dos términos que exige la verdadera dialéctica existencial: la dinámica creativa no se interrumpe y es asegurada la comunicación directa. Por esto presentan materiales en bruto, lugares naturales, contactos humanos, relaciones semánticas, conflictos políticos, formas de comunicación social y de pensamiento, poniendo el acento en la acción que debe ejecutar el contemplador. No suprimen el intermediario, pero las situaciones que crean no son tangenciales a la vida, como lo es una escena bíblica o un paisaje, con mayor razón una forma abstracta; pretenden ser tan reales como la visión y la audición mismas. Estoy lejos de sobrevalorar el arte de estos heréticos, sólo destaco que la pintura pierde con ellos su razón de ser y que las razones son legítimas. No aciertan en sus realizaciones,

desnaturalizando la conciencia estética y la artística por abandono de la imaginación en provecho de la conciencia pensante. Pero tampoco aciertan quienes siguen pintando cuadros, porque han aprendido a hacerlo, porque están presos en una estructura sociocultural o porque los domina un interés comercial.

3. Cabe pues reflexionar sobre el cuadro que hoy se hace. ¿Es una propuesta de acción, conserva el vínculo con el modo de vivir que tenía antes? Por supuesto que no lo conserva, es un objeto que se cuelga en la pared y se introyecta al contemplador —ensimismamiento sin alteración, corrijo a Ortega y Gasset que exigía el ensimismamiento y rechazaba la alteración— como una cosa que debe ser aprehendida, nada más. Es claro que hay excepciones, las he señalado, pero no importan; el mal es profundo porque al desconocer el juego dialéctico las obras carecen de operatividad y las modalidades que se siguen empleando son inevitablemente anacrónicas, aunque un Bacon o un Matta las remocen. De nada sirve el talento, la imaginación más o menos fértil, el oficio pulido, la confianza en sí mismo; sólo cuenta la falta de ajuste entre lo que se debe comunicar y lo que se comunica, el cotejo formal para que los creadores se superen unos a otros en los escenarios múltiples de las Bienales, donde se sustituye el espíritu universal por el triunfo internacional. ¿Qué mejor prueba de la bancarrota? Apuntar el Universo, aun descargado de contenido metafísico, era sostener una actitud integradora, mientras que apuntar al triunfo internacional es sostener una actitud desintegradora, diría suicida.

A pesar de mi discrepancia en profundidad con Herbert Marcuse, reconozco que comprende como nadie dónde está el *quid* de la cuestión: en lo que vengo sosteniendo, la anulación de la dialéctica, hasta constituir según lo declara constantemente “el hombre unidimensional”, por “embotamiento de la crítica” en “una sociedad sin oposición”. Sus argumentos son certeros en cuanto establece que no habiendo oposición entre arte y realidad (yo diría realidades), no habiendo sublimación de las experiencias, el arte de los pintores tiene que ser débil como realmente lo es. Acaso porque se pensó que siendo la pintura menos dependiente de los hechos inmediatos y más hermética, respondía a otro juego dialéctico, apto para acceder al espíritu universal. Pero pronto se comprendió el error, en cuanto Europa fue recorrida por un incubo que con apariencia de varón penetraba en el útero de la sociedad, destruyendo toda posibilidad de comunicación. Por esto los argumentos de Marcuse dejan de ser certeros en cuanto parece desear el retorno a épocas pasadas, sólo porque en ellas funcionaba el juego dialéctico tradicional. Como si no quisiera reconocer la opción que tiene el hombre —menos “unidimensional” de lo que supone— para hallar un nuevo juego dialéctico, sin la mediación institucionalizadora y por ello alienante de la obra artística terminada, completa, válida por si misma, tal como se la ejecuta en los soportes impuestos por las antiguas modalidades.

También Anton Ehrenzweig cae en la tentación de añorar el pasado, pero la enorme importancia de su pensamiento proviene de que revela “el orden oculto del arte”, demostrando que la obra resulta de un juego, evidentemente dialéctico, entre las fases primarias inconscientes y la secundaria casi consciente de la creatividad, como producto de una acción integradora entre manía y depresión, Eros y Thanatos, vida y muerte. Porque a través de esa demostración se comprende la ruptura del juego dialéctico varias veces denunciado en este libro, tanto en el nivel consciente de superficie, donde la obra se

despedaza, como en el nivel inconsciente donde se diluye, provocando la contemplación dislocada o la oceánica de los cuadros en las últimas décadas.

4. La historia termina aquí, mas no hay razón para ser pesimista. Por convincentes que sean los argumentos esgrimidos, otros hechos permiten ser optimista. Además de los señalados —el arte cinético, el objeto, el *environment,* el *happening,* el arte proposicional— que denuncian preocupación para que el contemplador participe de modo activo, o mejor dicho, para que no sea contemplador, o que si ha de serlo las obras deben ser hechas para que las contemple *con el cuerpo;* además de estos hechos, ninguno de los cuales implica una solución satisfactoria, están los hechos comunes que producen los jóvenes con sus actitudes libérrimas en todos los campos, dando lugar a esa conciencia estética en agraz citada en el prólogo de esta edición. Ellos piensan y sienten de otro modo, se visten y se adornan de otro modo, cantan y bailan de otro modo, hacen el amor de otro modo, es decir que viven de otro modo: son los hechos que vivificarán la conciencia artística, cuando se los advierta.

Hay síntomas promisores, efectivamente. En primer lugar, por sus antecedentes bastante lejanos, el diseño industrial; en segundo lugar y de muy reciente aparición, el *arte para consumir;* pero no revelan el renacimiento de la pintura sino su mejor aprovechamiento en otras direcciones artísticas. Razón por la cual me eximo de considerarlos en un libro dedicado a dicho arte. La única manifestación que con ella se vincula es la del *poster o affiche* (en castellano *cartel* no significa lo mismo), pues conserva el desarrollo en el plano y se distingue del cuadro por la función, destinado como está a promover un producto, hasta cultural puede ser, y por la limitada duración, no obstante la manía museística de conservarlo. Lo cierto es que el *poster* ocupa un lugar de preferencia en el escenario de las artes visuales, porque además de los caracteres señalados hay otro que aún lo define mejor: la rapidez y rotundidez de su acción sobre el contemplador, gracias al cual *casi* suprime el interregno de la contemplación; para decirlo de modo heideggeriano, es una obra para ser vista, no *mirada*, creadora de un impacto que apunta con trascendencia corta hacia la acción informativa; aunque no es tan corta como parece, trasciende en definitiva hacia la misma región que el cuadro.

Una lección que se desaprovecha, no para hacer del *poster* el objetivo único de la creación pictórica, sino para descubrir el *encauce* de la conciencia artística por la conciencia estética que implica. Con un ingrediente de historia inmediata: el auge de este soporte por la calidad creativa en países que no tienen larga tradición pictórica pero se hallan en estado revolucionario: Polonia y Cuba por ejemplo. Al respecto, en un excelente trabajo que aparece en el catálogo de la exposición *Affiches cubanos* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1971) Edmundo Desnoes da en el clavo: “Los *posters* han contribuido a la educación visual del pueblo, han remplazado el realismo estereotipado y pedestre por el lenguaje simbólico. Nadie puede ya sostener irresponsablemente que 'las masas no comprenden esto. Las personas no son educadas por la repetición de estereotipos, por estímulos sensuales, sino por el descubrimiento de nuevas realidades en la expresión artística de sus necesidades —y una revolución puede provocar el gran salto hacia la educación política y *estética* (subrayado mío) de la población, mucho mejor que una sociedad dominada por la competencia de mercado y los elementales agregados para el

consumidor.”

5. A nadie se le escapa, sin embargo, que la dificultad para que se produzca este renacimiento de la conciencia artística procede del modo como se plantee la cuestión política, pues siendo urgente resolverla ¿cuál ha de ser el papel del pintor acostumbrado a encarar el mundo a distancia y según reglas del juego dialéctico que implica la mediación de una obra destinada a durar? El pintor auténtico que se pliega a los requerimientos de la sociedad, por supuesto de consumo, siente que traiciona la Revolución si la desea, o es llamado traidor por quienes la desean, y la mala conciencia lo detiene. Pero entre tanto la vida sigue su curso y por el abandono de su faena específica la realizan los pintores falsos, empeorándose el gusto público. Por otra parte, el pintor que pretende servir a la

Revolución entra en el laberinto de las ideologías y esteriliza su quehacer, pese a los razonamientos contundentes y las frases altisonantes con que se justifica, olvidando que la eficacia política inmediata no depende del medio artístico empleado por él. Entre ambos tipos de pintores se halla la gran masa de los que por carecer de personalidad siguen la corriente y hacen cuadros porque siempre se han hecho —según dicen— y porque no saben hacer otra cosa, alegando un dudoso compromiso con el arte.

Actitudes de cuya falsedad podrían convencerse si echaran una mirada profunda hacia el pasado, para comprender que los artistas nunca fueron sirvientes, aun cumpliendo ideologías por ser admitidas en la sociedad, y nunca se limitaron a presentarse como seres sensibles, pues supieron integrar la imaginación con el pensamiento y la conducta. Comprenderían así la banalidad de los planteos a que se ajustan y que si bien la tarea de un pintor es hacer la Revolución como cualquier hombre, es en cada uno y consigo mismo que se ha de realizar. Porque solamente en el campo imaginario confluyen los hombres para reconocerse. Y al hacerlo no se incitan a imponer determinadas formas de organización sino a practicar las acciones necesarias *para ser libres*, conscientes de que no hay libertad cuando se la condiciona, por válidos que parezcan los principios condicionantes.

De este modo, admitiendo como debieran el fin del juego dialéctico en los términos tradicionales, les compete inventar los soportes y las modalidades correspondientes a un nuevo juego, el cual puede exigir la mediación de obras o excluirlas, siempre que se lo entable más estrechamente entre persona y persona. Y esto, que Marcuse no comprende, obsesionado por su idea del “hombre unidimensional”, no sería difícil si los pintores y otros artistas ocuparan el lugar que deben.